

Le descrizioni di Parigi negli anni '30

Paradigmi spazio-temporali, concezioni esistenziali
e modelli di scrittura

Tesi di dottorato di

Enrica Puggioni

Relatori

Professoressa Maria Cristina Lavinio

Professore Sandro Maxia

INDICE

INTRODUZIONE pag. 1

CAPITOLO I

Dagli anni '20 agli anni '30: la poetica dell'indeterminazione e del caos.

Il paradosso descrittivo in Miller, Aragon.

- I) La riscrittura della realtà al “tropico del cancro”.*
Cronaca di un “autunno” parigino. pag. 7
- II) Spots of time e deserted spots: la dialettica tra i punti
dello spazio e la memoria temporale.* pag. 14
- III) On the threshold tra reale e immaginario* pag. 23
- IV) Scrivere sulla soglia del Passage, aux confins de la réalité.*
Rifondazione ontologica e itinerario gnoseologico. pag. 30
- V) Parigi: soglia tra reale e immaginario.* pag. 38
- VI) Le strade insanguinate della memoria.* pag. 50

CAPITOLO II

Parigi, il non- luogo modernista dell'esilio in Barnes e Fitzgerald

- I) Paradigmi modernisti nella rappresentazione del non-luogo in Barnes
e Fitzgerald.* pag. 62
- II) Parigi: specchio della concezione spazio-temporale
in Tender is the night.* pag. 66
- III) Il discorso del poeta- Dante- chiffonnier sulla Notte
indistinta di Parigi.* pag. 79
- IV) Le superfici centrifughe di Tender is the night.
Immagini dal contro-esodo.* pag. 94

CAPITOLO III

Il tradimento di Babilonia: la poetica del vuoto e dell'assenza in *Babylon revisited* e in *Good morning midnight*.

- I) *Parigi: la giovane "grande courtisane" del 1850 e la "bitch" del 1930.* pag. 111
- II) *Ritorno a Babilonia.* pag. 117
- III) *Il saluto alla Mezzanotte.* pag. 138

CAPITOLO IV

La letteratura "au bout de la nuit".

- Premessa** pag. 155
- I) *Place Clichy: il punto zero del viaggio e del racconto.* pag. 162
- II) *La dialettica tra jour e nuit nell'esperienza di guerra.* pag. 169
- III) *Ritorno a Parigi: l'opposizione etica e discorsiva tra verità e menzogna come emerge dalla topografia cittadina.* pag. 181
- IV) *Fantasmagorie di morte a Saint-Cloud: la barca dello Stand des Nations.* pag. 187
- V) *Follia della storia e follia dell'uomo. Istantanee dal margine.* pag. 191
- VI) *Le notti dolci di Billancourt: fantasmagoria degli abissi. La dialettica tra centro e margine sotto la forma di alto e basso.* pag. 195
- VII) *Il sistema di antinomie e polarità nella descrizione dell'autour de ville.* pag. 202
- VIII) *Mentire o morire? La tensione tra la parole oscena e i discorsi scenici.* pag. 212
- IX) *L'esilio a New York, la citta droite: nuovi paradigmi descrittivi.* pag. 219

*X) Dalla fabbrica di Detroit alla banlieue parigina passando
per la solita Place Clichy.* pag. 234

*XI) Dalla Garenne Rancy, all'asylum di Vigny
fino au bout de la nuit.* pag. 239

BIBLIOGRAFIA pag. 259

Introduzione

Il presente lavoro si propone di ricostruire, attraverso l'analisi delle descrizioni della città di Parigi in testi narrativi degli anni '30, alcuni modelli spazio-temporali, paradigmi discorsivi e alcune concezioni esistenziali che fondano, organizzano e danno vita a una, più o meno, condivisa visione del mondo. L'orizzonte teorico che feconda lo studio è, come d'altronde la *parole* spesso ambivalente degli autori trattati, essenzialmente "ibrido", nato cioè dall'incontro di culture e saperi spesso divergenti.

Avendo scelto di analizzare solo le sequenze descrittive e, tra queste, unicamente quelle riferibili alla città di Parigi, ho proceduto su un doppio binario che facesse coesistere l'imprescindibile lettura dei testi dedicati alla poliedrica vita culturale dell'epoca con una altrettanto fondamentale lettura di testi metodologici relativi sia al problema del descrittivo sia alle teorie spazio-temporali. Gertrude Stein, una delle voci più significative dell'epoca, nel suo *Paris France* scrive di aver scelto Parigi perché "Paris was where the 20th century was". E io ho scelto Parigi, reale, ricordata, trasfigurata o surreale ma pur sempre descritta, perché la Parigi letteraria non solo è il luogo *par excellence* della vita e della cultura dell'epoca, luogo di incroci e contaminazioni, ma anche perché essa diventa il non-luogo metodologico attraverso il quale autori diversi mettono in scena la demistificazione delle categorie tradizionali di spazio, tempo e identità a partire da una esasperazione e da una riconsiderazione del concetto di limite. Il confine non è più solo un principio formale di organizzazione ovvero ciò che, "mostrando al lettore che egli ha a che fare con un testo, e richiamando alla sua coscienza tutto il sistema di codici artistici corrispondenti, si trova strutturalmente in una posizione di forza"¹. Nei testi presi in esame si assiste a una vera e propria fenomenologia delle figure di frontiera, fenomenologia che, nell'orizzonte teorico di una dialettica quasi tragica tra limite e illimitato e tra uno e molteplice, tematizza espressamente il motivo del confine, sovvertendo dall'interno quella stessa struttura discorsiva e storica che dal limite dovrebbe trarre la sua garanzia di *lisibilité*. In altre parole, grazie alla mediazione offerta dal luogo, i descrittori possono mettere in discussione il metodo delle idee chiare e distinte, trasformando il rapporto negativo tra le coppie oppostive nella relazione positiva tra ogni cosa e il suo altro.

Parigi, in virtù della sua natura molteplice ed eterogenea (ecco il perché di una simile scelta di studio), permette di scoprire la nuova "essenza", la nuova radice della modernità, attraverso la descrizione fenomenica dell'eteroclitico cangiante e diveniente dei suoi segni (verbali e iconici) e la compresenza di piani contigui benché stratificati a livello temporale o addirittura antitetici a livello concettuale. Le

¹ Lotman, J. M., *La struttura del testo poetico*, trad. it. dal russo a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano, 1972, p. 68.

storie dei nostri testi letterari si pongono come itinerari epistemologici che hanno come meta finale l'ambiziosa riscrittura della realtà, sulla base di nuovi modelli concettuali e discorsivi incentrati sulle categorie dell'*hasard* (Aragon), del *Chaos* (Miller) o su quelle moderniste della *superposition* (Fitzgerald) e dell'ibridazione di genere (Barnes), o su quelle più immediate dell'assenza e del vuoto temporale e linguistico (Rhys), o ancora su quelle tragiche e radicali dell'annichilimento storico-individuale (Céline). Questi nuovi modi di conoscere derivano ovviamente da un nuovo modo di fare esperienza del mondo, dall'insieme di differenti ed estremi tentativi che un soggetto sempre più incerto e sradicato fa per appropriarsi di una realtà altrettanto incerta e sfuggente. Al determinismo sociologico e storico tra sovrastruttura e sottostruttura subentra una parossistica relazione di sovrapposizione tra soggetto e oggetto, relazione che sconfinava quasi nella tautologia se, come emergerà nel corso del lavoro, la città (oggetto) si anima mimando il destino di esclusione, marginalità chiusura e annichilimento cui va incontro il soggetto, se quella stessa città ha gli attributi fisici del soggetto dal quale in teoria dovrebbe essere distinta. Due esperienze diventano fondamentali per capire come ormai la *parole* si modelli, cercando di trovarne un senso, sulla tragica caduta dei sistemi referenziali tradizionali: la guerra e l'esilio.

Ho sommariamente anticipato gli autori trattati nel lavoro, ma bisogna premettere che l'analisi condotta rischia, inevitabilmente, di risultare riduttiva, se si considera la massiccia presenza di voci letterarie in quella che a più riprese è stata definita la capitale culturale dell'*entre deux guerres*, anche per la sua capacità di attrarre scrittori, scrittrici e artisti di diversissima provenienza geografica e di altrettanto differente identità linguistica e culturale.

I criteri usati per la scelta dei testi rispondono all'esigenza di ricostruire un itinerario che, tra consapevoli omissioni e qualche necessario oblio, restituisca un percorso di senso racchiuso tra due fondamentali paradigmi discorsivi ed esistenziali, un *voyage* che dal *bord*, figura di frontiera come l'*écart* mallarmiano, conduca *au bout*, che dalla penombra del *Passage* del Paesano di Aragon porti nel cuore della notte indifferenziata di Céline, ovvero nel margine del margine, nella compiuta realizzazione di quel confine che all'inizio del nostro percorso ha un carattere essenzialmente positivo e salvifico essendo soglia catartica tra reale e immaginario, porta aperta sull'ultimo brandello dell'essere, mentre alla fine diventa maschera del nulla esistenziale e storico.

Sono partita, infatti, dall'analisi comparativa di *Tropic of Cancer* di Henry Miller e del *Paysan de Paris* di Louis Aragon, unico testo degli anni '20, per svelare il comune paradosso descrittivo alla base del tentativo di rifondazione ontologica della realtà. Il metodo d'indagine, che ovunque nel lavoro cerca di analizzare i procedimenti formali per arrivare a una teorizzazione concettuale sul senso dei mondi possibili rappresentati, ha svelato nel caso di Aragon e Miller un identico

motivo come principio di organizzazione delle sequenze descrittive relative alla città di Parigi: sia l'io narrante di *Tropic* che il Paesano sostano sulla soglia (*threshold, seuil, Schwelle*) tra reale e immaginario cercando di operare un rovesciamento prospettico che rifondi la realtà, e dunque la conoscenza su di essa, a partire dalla lettura/riscrittura dei segni eteroclitici iscritti nel tessuto metropolitano.

Pur con esiti diversi, che spero risultino chiariti nel primo capitolo, Aragon e Miller tentano un radicamento estremo nella precarietà e nella fluida provvisorietà di quel mondo del quale Parigi è paradigma critico ed epistemologico. Il testo di Aragon è del 1926 e rappresenta un'eccezione rispetto ai limiti cronologici fissati. La scelta è stata per così dire obbligata, non solo perché permette di evocare la drastica differenza tra la letteratura prodotta nella follia degli anni '20 e quella invece pubblicata nella piena temperie crepuscolare degli anni neri, ma anche perché *Le Paysan de Paris* è il romanzo che ha ispirato a Walter Benjamin il progetto (tragicamente incompiuto) sui *Passages*, fondamentale punto di riferimento per ogni analisi su Parigi. Le osservazioni del filosofo tedesco, oltre ovviamente alla preziosa e meticolosa raccolta di citazioni relative alla costituzione e allo sviluppo del tema di Parigi, mi hanno offerto degli strumenti critici unici per trovare delle cifre metodologiche comuni capaci di svelare i progetti letterari ed esistenziali di Aragon e Miller: la teoria del risveglio, la tematizzazione, ancorché dialettica e storica, delle categorie di confine e soglia, verificabili nel sistema superficiale (e linguistico) costituito dalla topografia cittadina, e delle categorie alto/basso ricostruite a partire dall'indagine delle viscere metropolitane, il *Passage* come canone interpretativo di un'epoca, l'enunciazione del motivo della frontiera attraverso l'analisi delle rappresentazioni della Senna.... Tutte le considerazioni di Benjamin contribuiscono in modo determinante a dare all'orizzonte teorico evocato sopra un respiro culturale di fondamentale importanza, offrendo, insieme ai testi fenomenologici degli anni '30 (Heidegger su tutti), la possibilità di arrivare a un sistema concettuale largamente condiviso sia pure in modo non consapevole.

Il II capitolo è dedicato all'analisi di *Tender is the night* di F.S. Fitzgerald e di *Nightwood* di Djuna Barnes, due testi che, pur molto diversi, condividono la rappresentazione sostanzialmente derealizzata della città, sulla base di un insieme di motivi e di espedienti descrittivi e anche, ovviamente, della fondamentale esperienza dell'esilio. Se Aragon e Miller costruiscono la loro Città sulla soglia che separa reale e immaginario e i loro racconti nascono come continuo attraversamento di questa frontiera di senso, come associazione libera di metafore a partire da questo confine metonimico, Fitzgerald e Djuna Barnes vanno oltre i confini e le distinzioni, dando vita alla rappresentazione teatrale, a tratti barocca, di una realtà allucinatoria e onirica.

Il Paesano e la voce narrante di *Tropic* si trovano ancora a "casa" nel frammentato tessuto urbano, perché proprio lì, in quel "labirinto fangoso", e nelle sue viscere

occulte, il divino ancora abita, dopo l'esilio dal cielo, nella forma del Caso di Aragon e del Caos di Miller, vere e proprie riformulazioni immanentistiche della sostanza noumenica. Parigi, nelle mani degli esuli Barnes e Fitzgerald, si fa invece apertamente non-luogo, terreno fertile per l'operazione simbolica e felice di ricongiunzione degli opposti (notte/ giorno, uomo/ donna, dio/uomo, donna/ animale ...), per la celebrazione quasi elisabettiana del travestitismo e dell'inversione dei ruoli nella prima, e per un'angosciante rappresentazione della confusione logico-esistenziale, per una denuncia della colpa degli esuli dissolti nel secondo. In entrambi i testi, il motivo del confine è addirittura sovra-determinante diventando in *Nightwood* il paradossale elemento genealogico di un racconto che vive solo per decostruire tutte le linee di frontiera tracciate tra le (false) opposizioni, mentre in *Tender is the night* quell'elemento colpevolmente cancellato dalla confusione etica ed esistenziale dei personaggi che si troveranno, consapevolmente o meno, senza più una casa.

Il sentimento *héreux* dell'ovunque metropolitano evocato da Aragon e Miller e messo in relazione con una destrutturazione del compatto concetto di tempo oggettivo e con una celebrazione dell'ambivalenza metropolitana, diventa in *Nightwood* pre-testo per un testo fondamentalmente dedicato alla rivendicazione di una nuova e fluida identità, mentre in *Tender is the night* costituisce una terribile denuncia dell'abolizione di prospettive storiche di un Io condannato all'esodo dalla patria, dal tempo (collettivo) e, infine, dalla sua stessa casa interiore.

Nel III capitolo l'attenzione si sposta sulla rappresentazione del tradimento di Parigi, la *grande courtisane* chiamata *bitch* da Sasha Jensen, la narratrice omodiegetica di *Good morning, midnight* di Jean Rhys e identificata con Babilonia nel racconto *Babylon Revisited* di Fitzgerald. Ciò che in *Tender is the night* era solo l'intuizione drammatica e fantasmagorica di una catastrofe imminente, diventa amara constatazione di una disfatta prima di tutto personale ma anche, almeno in *Babylon*, drasticamente collettiva.

L'analisi comparativa dei due testi poggia sulle rispettive formulazioni del motivo di Parigi *prostituée* e maledetta città biblica, ma anche sulla condivisione di alcuni motivi che presiedono all'organizzazione delle descrizioni di una città allucinatoria, deserta e spettrale. All'interno di una forte macroproposizione tematica che sancisce la relazione di assoluta intransitività tra la città e il suo sradicato abitante, le sequenze descrittive mettono in scena i motivi dell'assenza e del Vuoto, riferibili anche al piano del discorso e a quello (esiguo) della storia.

Sasha Jensen si aggira straniera e spaesata all'interno di una città fatta di porte che non si aprono, di finestre spente, di usci ghignanti e irreverenti, nella disperata ricerca di un volto che la faccia uscire da una dannata e subita condizione di solipsismo, che le ridia una storia insieme alla possibilità di chiamarsi Io senza

sentire la colpa di una disperata menzogna o di un temibile vuoto esistenziale. L'assenza e il vuoto sono esemplificati in via metonimica dall'ostinata e risoluta chiusura che la città oppone ai tentativi della protagonista, una chiusura che traduce tanto l'abolizione delle prospettive temporali, dal momento che Sasha è condannata alla ripetizione ossessiva dell'identico esattamente come le stranianti stanze d'albergo nelle quali è reclusa, quanto l'impossibilità di ricomporre la frattura tra significante e significato e tra significato e referente. Il testo, percorso da una latente isotopia tra la chiusura esistenziale dell'io e la chiusura, reale o figurata, delle aperture urbane, vive della relazione disgiuntiva e infelice tra le due serie paradigmatiche riferibili alla polarità tematica tra immobilismo/chiusura/solitudine/strade-stanze scure da un lato e apertura/intersoggettività/oltre immaginario/stanza espansa dall'altro, una relazione che innesca la non-storia della protagonista rendendola ricerca vana di un varco, di una soglia libera da attraversare. Il motivo del confine assume lineamenti spietati diventando frontiera invalicabile tra la propria casa privata e fatalmente disabitata e le case abitate dall'altro sconosciuto e irraggiungibile. Vuoto esistenziale e assenza dell'altro hanno una traduzione anche metadiscorsiva, avviando la riflessione sull'impossibilità di trovare e vedere il volto dei nomi e sull'incapacità di dare un nome a ciò che si trova e che rimane in bilico tra realtà e allucinazione.

La Parigi *revisited* da Charles Wales, protagonista del racconto di Fitzgerald, è invece rappresentata attraverso lo scarto tra realtà presente, straniera e fantasmagorica, e il ricordo della (fasulla) familiarità passata. I piani temporali s'incrociano, generando un cortocircuito logico per il quale la realtà diventa quella evocata in via negativa dall'assenza delle tracce passate, mentre la visione immediata, e per così dire in presa diretta, delle scene urbane fa sprofondare il protagonista in un soffocante sentimento di disappartenenza e di estraneazione.

La meta del nostro viaggio, che ha aperto numerose porte e oltrepassato altrettante soglie, è il *bout de la nuit*, quel confine dilagante, quel margine onnipervasivo, oscuro e puzzolente dal quale la *parole* degli altri testi cercava disperatamente di scappare. *Voyage au bout de la nuit* di Céline è la descrizione romanzata di una lunga Notte, fatta di tanti piccoli pezzi di oscurità e di tanti fetidi ghetti riconducibili, da ultimo, alla grande metafora transdiscorsiva contenuta nel titolo del romanzo. Le polarità rappresentate, con esiti e interpretazioni diverse, negli altri testi presi in esame, demistificano in Céline il concetto di confine depurandolo di ogni immaginifica apertura verso i motivi catartici della soglia e rendendolo quel principio, formale ed esistenziale, che organizza il sistema mondo tagliandolo in due metà dicotomiche, antitetiche e inconciliabili.

Bardamu, narratore disincantato e provocatore descrittore che senza pudore ci presenta una fenomenologia delle aberrazioni metropolitane, appartiene alla metà che parla la lingua del popolo, vive in fetidi e fagocitanti margini di periferia e in

case *pisseuses*, risale dalle viscere gremite e puzzolenti della città, ha sopra la testa un cielo livido di fumo e fango e sotto i piedi un suolo fatto della medesima sostanza inquinata e melmosa. Per questo motivo egli può dire la verità: descrivere, senza indugiare in abbellimenti verosimili, questa metà e insieme la metà che appartiene al centro pulsante, che parla la lingua della menzogna e della propaganda, che ha donne fantastiche e divine, che sale fino al cielo partecipando al banchetto dei nuovi dei, che va a teatro e ancora si commuove per ideali fasulli quali la Patria e l'Onore, che vive grazie a un criminale sacrificio di massa.

Se negli altri testi presi in esame l'immaginario costituiva il *bord*, la soglia o lo scarto per raggiungere una pienezza di senso, frontiera cancellata tra Giorno e Notte, Vita e Morte, Io e sé, in Céline esso appare come il *bout* finale di una implacabile "Nuit", di una ininterrotta stagione invernale vissuta all'ombra fitta del patibolo-spettro delle allegorie baudelairiane. La dialettica Giorno/Notte, che occupa tanto spazio in tutti i testi presi in esame, si trasforma nel romanzo di Céline in una immensa Notte dilagante, indicatore temporale e metaforico di un cronotopo romanzesco il cui elemento spaziale è fornito da numerosi punti di periferia. Da Place Clichy a Place Clichy, il viaggio di Bardumu ci presenta tante notti e tanti margini fino *au bout de la nuit*, articolando il suo racconto attraverso una serie di polarità iscritte nello spazio e riconducibili alla macro-antimomia tra morte e vita.

Questo lavoro si chiude sulla desolata visione del protagonista che, orfano dei suoi padri eroici lanciati alla conquista della città, sa che tutto quell'orizzonte non gli può appartenere. Siamo partiti sentendo ancora l'eco della sfida di Rastignac nei passi del Paesano e nelle utopie un po' bibliche e distruttrici dell'Io narrante di *Tropic* deciso a resistere *on the threshold* fino all'imminente fine del mondo. Poi siamo entrati nell'*Unreal City* un po' circense e simbolica dei protagonisti ibridi di Djuna Barnes, abbiamo sentito l'odore della disfatta collettiva in *Tender is the night* e in *Babylon revisited*, abbiamo camminato insieme a Sasha Jensen nel suo terrificante e personale castello kafkiano e siamo arrivati alla fine, perché come scrive Bardamu in chiusura, forse è meglio "che non se parli più". Soprattutto se si è diventati disumani.

I) La riscrittura della realtà al “tropico del cancro”. Cronaca di un “autunno” parigino.

Tropic of Cancer, romanzo scandalo di Henry Miller, si apre sull'interno infestato di pidocchi ma in perfetto ordine di Villa Borghese, una delle residenze dell'autore durante il suo soggiorno parigino. Lo scrittore afferma subito e in modo perentorio: “We are all alone *here* and we are *dead*”¹, inserendo il lettore in un orizzonte comunicativo segnato dalla morte e quindi dall'assenza di ogni possibile azione. Nella traduzione italiana di Luciano Bianciardi, viene discutibilmente omesso l'elemento deittico *here* che risulta invece estremamente significativo anche alla luce della sua posizione forte all'interno dell'enunciato. Il riferimento allo spazio è da subito soverchiante rispetto a quello temporale: nell'eternità senza movimento della morte non resta infatti che la precaria e provvisoria localizzazione spaziale. Poco oltre si legge:

Boris has just given me a summary of his views. He is a weather prophet. The weather will continue bad, he says. There will be more calamities, more death, more despair. Not the slightest *indication* of a change anywhere. The cancer of time is eating us away. Our heroes have killed themselves, or are killing themselves. The *hero*, then, is not Time; but *Timelessness*. We must get in step, a lock step, toward the *prison of death*. There is no escape. The weather will not change.²

L'unica certezza di sapore profetico e apocalittico è l'assenza del pur minimo indizio di cambiamento e quindi anche della più risibile “indicazione” (*indication, deixis*) del contesto temporale. Se la Storia si rivela come mimesis della morte, dove la parte dell'eroe è giocata dall'Atemporalità (*Timelessness*) capace solo di sinistra riproduzione dell'identico, l'unico movimento possibile è nello spazio, verso la “prison of death”. L'assoluta predominanza delle strutture spaziali nella costruzione del cronotopo d'apertura non sembra scalfita neanche quando, poco oltre, il narratore inserisce il lettore in un orizzonte comunicativo meglio definito anche in senso temporale, informandolo sul tempo del suo racconto: “It is now the fall of my second year in Paris”³. La determinazione del contesto temporale dell'enunciazione, che coincide con il tempo del racconto, si concentra sull'elemento stagionale.

¹ Miller, H., *Tropic of Cancer* (1934), Guild Publishing London, Londra, 1984, p. 1. Tutte le citazioni in traduzione del romanzo, quando non segnalato, sono tratte da *Tropico del Cancro* (1962), traduzione it. di Luciano Bianciardi, riveduta da Guido Almansi, Mondadori, Milano, 1993 (corsivo mio).

² *Ibidem* (corsivo mio).

³ *Ibidem*.

La trama lessicale dà una conferma in tal senso attraverso la scelta di un termine come *weather* che, avendo una duplicità semantica, autorizza una lettura immediatamente metaforica. Secondo il *Websters Third New International Dictionary of the English language*, *weather* è sia lo “state of the atmosphere at a definite time and place with respect to heat or cold, wetness or dryness, calm or storm, clearness or cloudiness: meteorological condition” sia “a condition or vicissitude of life or fortune”⁴. Bianciardi traduce il primo *weather* con tempo, termine in italiano polisemantico che mantiene l’ambivalenza dell’originale, indicando una condizione di vita segnata da profonda calamità e preparando la definizione stagionale del cronotopo testuale. La seconda occorrenza di *weather* è infatti tradotta con stagione, altra parola che suggerisce la necessità di un approfondimento ermeneutico verticale che ripercorra i significati dal più immediato e superficiale a quello più profondo ed evidentemente metaforico. Se si guardano le aperture dei vari capitoli colpisce immediatamente l’insistenza sulla localizzazione spaziale coniugata spesso con motivi che, in via provvisoria, potremmo definire stagionali in quanto danno conto del *weather* attraverso brevi schizzi dell’atmosfera.

S’impone una rapida ricognizione degli incipit partendo proprio dal primo capitolo qui in esame: “I am living at the Villa Borghese”, così l’Io narrante di *Tropic* dà il via al suo racconto, riportando appena un paragrafo oltre le idee di Boris sul “weather”, idee condivise se nella pagina successiva egli si preoccupa di comunicare esattamente la stagione del suo canto-scrittura e della sua esistenza. Nel secondo capitolo si assiste a un identico procedimento che rende ancora più esplicito il senso del primo *weather*: “A new life opening up for me at the Villa Borghese. Only ten o'clock and we have already had breakfast and been out for a walk. We have an Elsa here with us now. «Step softly for a few days», cautions Boris. The day begins gloriously: a bright sky, a fresh wind, the houses newly washed. On our way to the Post Office Boris and I discussed the book. *The Last Book*-which is going to be written anonymously”⁵. Il passo intreccia le due valenze semantiche del “tempo” perché l’allusione all’Ultimo libro decentra il significato immediato dell’avverbio *gloriously*, legato al cielo luminoso, verso un senso più profondo. Se si considera che Boris era stato definito un “weather prophet”, “The Last book which is going to be written anonymously” non può che suggerire una strategia ermeneutica che sveli le forti connotazioni profetiche della scrittura, alla luce anche di quanto scritto dallo stesso narratore qualche pagina oltre sul fatto che questo libro “is to be a new Bible”, e che rimandi al piano metatestuale, fornendo un’utile chiave di lettura per capire le ragioni e il tempo del racconto. Il forte legame tra le indicazioni stagionali, le precise localizzazioni nello spazio urbano e la riscrittura del reale è tematizzato attraverso la latente analogia tra la superficie del cielo e le pagine di un misterioso,

⁴ *Websters Third New International Dictionary of the English language unabridged*, Encyclopedia Britannica (1909), Inc, Chicago, London, Toronto, Geneva, Sydney, Tokyo, Manila, Merriam Co, 1971, SV.

⁵ Miller, H., *op. cit.* (1934), p. 23.

anonimo e forse apocalittico Libro. Questo intreccio tematico, tessuto grazie alla forte ambivalenza lessicale, conosce anche una versione per così dire filmica, come se la staticità definitiva della posizione dello scrittore abitante data in apertura si sviluppasse attraverso la messa in relazione degli spostamenti nello spazio, dei mutamenti stagionali e del farsi del racconto. Il cielo diventa una sorta di Significante che dà la tonalità al canto, autunnale e lugubre o primaverile e gioioso, mentre i significati sono le immagini offerte da uno spettacolo urbano in continuo movimento.

L'incipit del terzo capitolo costituisce una variazione dei modelli di apertura fin qui analizzati e offre la definitiva esplicitazione della relazione di implicazione tra *weather*, scrittura e *flâneries* metropolitane. Il "tempo" è assunto in via metonimica attraverso la tematizzazione della polarità giorno e notte, che costituisce, insieme all'evocazione di elementi propriamente stagionali, la griglia descrittiva all'interno della quale distribuire i segni dell'eteroclitico urbano. Scrive l'Io narrante: "Sunday! Left Villa Borghese a little before noon, just as Boris was getting ready to sit down to lunch (...). Prowling around aimlessly. A beautiful day-so far (...) Pass the Square de Furstenberg. Looks different now at high noon. The other night when I passed by it was deserted, bleak, spectral. In the middle of the square four black trees that have not yet begun to blossom. Intellectual trees, nourished by the paving stones. Like T. S. Eliot's verse"⁶. Seguendo l'ordine del discorso, si può facilmente notare come la descrizione coniughi i motivi stagionali e quelli legati all'alternanza notte/giorno, sul filo della metonimia e attraverso un'identica connotazione cromatica. Gli alberi sono "neri" e ancora non hanno iniziato a fiorire, così come nera e sterile è la piazza a notte fonda, un luogo "spettrale vuoto e deserto", cui fa da contrappunto la luminosa e febbrile attività del meriggio. Non importa sapere se sia già inverno o magari ancora autunno, perché quel che conta è il *weather* comune tanto alla città quanto alla scrittura, un tempo che fa vibrare all'unisono gli alberi intellettuali e la *parole* poetica di Eliot, un clima che per l'Io narrante di *Tropic* non permette ancora all'esperienza raccontata di fiorire e fare i frutti perché, come ci comunica il descrittore, è "*très lesbienne ici. Sterile, hybrid, dry as Boris' heart*"⁷. L'ebreo Boris, profeta del tempo, forse autore dell'anonimo e non meno profetico Ultimo Libro, è un po' la cattiva coscienza del nostro narratore e anche, forse, colui al quale far dire il controverso "weather" di questo eccentrico romanzo. L'incipit del nono capitolo registra la ricomparsa di Boris perso di vista "da mesi e mesi". È una lettera che "viene da un cielo chiaro" ad annunciarlo, una lettera nella quale comunica all'amico di essere di nuovo vivo perché Henry è riuscito a toccarlo dove ancora pulsava, ovvero nella sua morte. Questa dichiarazione non deve sorprendere come per nulla stranianti risultano le riflessioni alle quali il narratore, dopo aver letto e riletto la lettera, si lascia andare. Cronstadt e Boris si complimentano con il non-

⁶ *Ibidem*, pp. 39-40.

⁷ *Ibidem*, p. 40.

ebreo per la sua capacità di essere, nonostante tutto, ancora vivo, mentre loro, i lettori avidi di Spinoza e Platone, i portatori di una specie di “matematica superiore”, gli alfieri delle idee e dell’“astrazione fantastica vampiresca spettrale” non possono che parlare e scrivere della morte perché nei loro discorsi non c’entra mai “nulla di carne e sangue”. Sono spettrali e aridi come la piazza di notte, come i loro libri incompiuti, come il *weather* del XX secolo, mentre il nostro controverso narratore è un rudere romantico e ancora palpitante dell’ottocento e il suo racconto non si rassegna agli alberi intellettuali della stagione autunnale, li vuole vedere fiorire insieme alla sua parola fisica e sanguigna.

Il romanzo segue il ciclo stagionale, accordando i suoni del canto personale e stonato all’armonia della natura, facendoli incontrare in quell’assoluto di contraddizione, ambivalenza, polisemanticità che è Parigi e che, se si accetta l’isotopia tra Città e Libro, è ogni racconto che nasca dall’incontro tra ermeneutica e genealogia: tra il conflitto di immagini, notturne crepuscolari giornaliere, autunnali primaverili estive ed invernali, e il ritorno al punto zero dal quale il discorso letterario ha preso le mosse e al quale inevitabilmente ritorna. Anche se nel capitolo quattro è Pasqua, “lovely again”, con gli alberi “in full foliage and of a verdure so pure, so rich”, gli Champs-Élysées at twilight (...) like an outdoor seraglio choked with dark-eyed houris e le passeggiate-scrittura “like a piece of music for the pianoforte”⁸, l’autunno e l’inverno non sono scongiurati, ma ritornano implacabili nei capitoli finali: “the close of the summer”⁹ registra l’avvento dell’autunno mentre il seguente incipit, “when the cold weather set in the princess disappeared”¹⁰, segna l’irruzione desertificante dell’inverno, che si porta via le ultime parole insieme all’oscura principessa amante di Fillmore. Lo spazio fisico si restringe a un “little space around the stove”¹¹ e il discorso si prepara alla battute finali evocando Whitman, “the Poet of the Body and The Soul, the first and last Poet”¹², che, a differenza di Goethe, “an end of something”, “is a beginning”¹³. Forse il narratore ci sta ragguagliando sulla direzione della sua storia poco narrativa e molto lirica, ci sta comunicando che siamo ritornati nel *here* autunnale da dove eravamo partiti molte pagine prima e qualche stagione fa: in quel punto zero che apre il romanzo trattenendolo sempre nel suo orizzonte, nel suo *weather*. Questa lettura non sembra messa in discussione dall’apertura dell’ultimo capitolo che, infatti, benché annoti l’inizio della primavera nell’incipit, si chiude con l’immagine del sole al tramonto e la considerazione sul “changing climate”¹⁴, seguita dalla perentoria osservazione dell’ineluttabilità ciclica dei ritmi stagionali. Guardando le colline, il descrittore

⁸ *Ibidem*, p. 51.

⁹ *Ibidem*, p. 223.

¹⁰ *Ibidem*, p. 243.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 243-44.

¹³ *Ibidem*, p. 244.

¹⁴ *Ibidem*, p. 321.

osserva infatti che il corso del tempo, che ci ha accompagnato nel lungo racconto e che continuerà implacabile oltre ogni nuova parola, “is fixed”.

Anche questa analisi, come il clima mutevole e le colline che gli fan corona, deve ritornare alla prima pagina, all’incipit veramente profetico che definisce, sia pure a livello implicito, i contorni spazio-temporali del racconto, immettendo i lettori in una giornata, il 21 ottobre per la precisione, di autunno, e facendo loro visitare le stanze ordinate di Villa Borghese.

Benché non manchino esempi narrativi illustri in tal senso, uno tra tutti l’incipit de *L’Idiota* di Dostoevskij che dà inizio al racconto la “mattina d’inverno” che segna il ritorno in Russia del Principe Myskin, la presenza dei soli riferimenti stagionali, avulsi dal tempo storico oggettivo e legati alla sola esperienza soggettiva del narratore, rimanda piuttosto ai procedimenti di una certa poesia descrittiva o, ancora, a quello che, parafrasando Foucault, si potrebbe definire un’ibridazione della temporalità stagionale della lirica con quella epica che offre il tempo solo secondo la progressione spaziale¹⁵.

Se l’insistenza della deissi spaziale riconduce il testo alla dialettica vicino-lontano, propria dell’epica, il richiamo al “fall” riecheggia invece le trasfigurazioni allegoriche e autunnali della poesia parigina di Charles Baudelaire, disegnando aperture metaforiche che poggiano sulla contiguità metonimica tracciata nello spazio¹⁶. Come annota Walter Benjamin nei suoi appunti “parigini” destinati a costituire l’incompiuto lavoro sui *Passages*, per Baudelaire l’autunno non ebbe “altro significato che quello di un presagio di morte (...) non fu portatore di alcun raccolto”¹⁷. Soglia tra le fugaci e chiare estati e le fredde lunghe tenebre invernali, l’autunno annuncia con un suono sinistro l’ineluttabile e ciclica ridiscesa di Persefone nell’Ade, il dolore sordo della madre, il lutto ineluttabile della terra condannata a non dare più frutti. A questo richiamo, il poeta afflitto risponde con un Canto di dolore, le *Chant d’automne*, lamentazione del cuore che non sarà più, ben

¹⁵ Foucault, M., *Introduzione* a Binswanger, L., *Sogno ed esistenza*, SE, Milano, 1965.

¹⁶ Tale interpretazione applica alla narrativa milleriana le note considerazioni di Genette sulla *Metonimia in Proust*, in quanto crediamo di ravvisare in Miller una simile essenziale interdipendenza tra metafora e metonimia che “invece di essere antagoniste e incompatibili, (...) si sostengono e s’interpretano, e dare alla seconda il posto che le spetta non consisterà nel compilare una lista concorrente in antagonismo a quella delle metafore, ma piuttosto nel mostrare la presenza e l’azione delle relazioni di coesistenza proprio all’interno del rapporto d’analogia: il ruolo della metonimia nella metafora. (Genette, G., *Figures III*, Editions du Seuil, 1972, trad. it. di Zecchi, L., *Figure III*, Einaudi, Torino, 1973, p. 42). L’analisi del romanzo mostrerà come il rapporto metaforico venga costantemente costruito sulla base della contiguità, a volte paradossale, dei segni nel tessuto urbano, in un doppio movimento che evoca l’immagine negli incroci tra le linee di frontiera e scambio ravvisabili all’interno dello spazio.

¹⁷ Benjamin, W., *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982; trad. it. Di Solmi, R., Moscati, A.; De Carolis, M., Russo, G., Carchia G., Porzio F., I «Passages di Parigi», Einaudi, Torino, 2000, vol. I, p. 368.

presto, “che una massa dura e ghiacciata”¹⁸, canto di nostalgia per l’esilio prossimo che tende la *parole* oltre la distesa lugubre di ghiaccio verso la promessa salvifica di un agognato ritorno. La sirena della partenza si fa misura temporale e ritmica e la scrittura nasce negli intervalli di silenzio strappati ai “lugubri tonfi” del destino. Si legge in questo canto crepuscolare di congedo:

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres; / Adieu, vive clarté de nos étés trop courts! / J’entends déjà tomber avec des chocs funèbres / Le bois retentissant sur le pavé des cours. / Tout l’hiver va rentrer dans mon être ; colère, / Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé, / Et, comme le soleil dans son enfer polaire, / Mon cœur ne sera plus qu’un bloc rouge et glacé. // J’écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ; / L’échafaud qu’on bâtit n’a pas d’écho plus sourd. / Mon esprit est pareil à la tour qui succombe / Sous les coups du bélier infatigable et lourd. // Il me semble, bercé par ce choc monotone, / Qu’on cloue en grande hâte un cercueil quelque part / Pour qui ? - C’était hier l’été ; voici l’automne ! / Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.¹⁹

“Ecco l’autunno”, ora bifronte della coscienza amara e infelice, scissa tra il ricordo di ieri e l’attesa lugubre del domani; ecco la parola autunnale crepa di buio nella “vive clarté” di estati troppo corte, richiamata dal ricordo di luce ma attirata dal “battere monotono” di una Sirena inabissata. Ecco l’Io dell’autunno, abitante del tempo tragico della caduta, eroe che soccombe al “misterioso rumore” e si concede un ultimo attimo nello spazio aereo, sulla superficie della terra pronta a inghiottire il cuore “dans son enfer polaire”. L’autunno diventa il segnale del “départ” di un’intera epoca, fine ottocento luciferino che con le sue migliori voci guarda con lucido orrore il distacco da sé e annuncia l’inizio della dura “Saison en enfer”²⁰.

¹⁸ Baudelaire, C., *Les Fleurs du Mal*, Paris, 1857 ; trad. it. Di Bertolucci, A. *I Fiori del Male* (1975), Garzanti, Milano, 2004, p. 103. Oltre che a tale traduzione del Bertolucci, che sceglie una resa in prosa del testo, la presente analisi si basa anche sulla traduzione di Giovanni Raboni, che per contro non tradisce l’originaria identità poetica della raccolta (Baudelaire, C., *I Fiori del Male e altre poesie*, Einaudi, Torino, 1999). Nella citazione riportata nel corpo e tratta da *Le Chant d’automne*, il Raboni traduce l’originale “mon cœur ne sera plus qu’un bloc rouge et glacé” con “un rosso gelido blocco diventerà il mio cuore” (*op. cit.* p. 93) mantenendo l’esatta misura del verso.

¹⁹ *Ibidem*, p. 92.

²⁰ Significativa a tal proposito la poesia *Rêvé pour l’hiver* di Arthur Rimbaud (oltre ovviamente al fulminante poemetto *Une Saison en enfer*, del quale si è preso in prestito il titolo per connotare la particolare stagione poetica dell’avanguardia). Particolarmente interessante appare la seconda quartina “Tu fermerais l’œil, pour ne point voir, par la glace, / Grimacer les ombres des soirs, / Ces monstruosités hargneuses, populace / de démons noirs et des loups noirs (Rimbaud, A., *Rêvé pour l’hiver* (1870), ora in *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Gallimard, Paris, 1984, p. 52). Il cronotopo milleriano è sulla soglia tra quello di Baudelaire, che scrive in autunno prima di scendere nell’Ade sotterraneo, e quello di Rimbaud per il quale è già arrivata la stagione invernale. Il poeta ci parla da uno scompartimento di quel mostruoso traghetto che attraversa l’inferno, mentre osserva fuori dal finestrino la *populace* delle nuove parole, demoni neri che guadagneranno un secolo dopo il diritto indiscusso a salire sul vagone infernale, il biglietto d’ingresso per il treno sul quale viaggia un’umanità ormai lanciata inevitabilmente verso la morte.

È in questa stagione crepuscolare che Miller dà inizio al suo racconto: “qui”, in quel punto che presto il lettore conoscerà come il tropico del cancro, l’autunno dispiega una temporalità che si dipana tra gli “chocs funèbres” di un “weather [that]will continue bad” e che presto porterà nel cuore dell’inferno polare. La narrazione diventa essa stessa lettura dei segni lugubri, ascolto “d’écho plus sourd” di un fantasmagorico “patibolo”, cronaca di una catastrofe annunciata o, anche, descrizione di un movimento genealogico che riporta, attraverso l’erosione della memoria temporale, nel silenzio dell’origine.

II) Spots of time e deserted spots: la dialettica tra i punti dello spazio e la memoria temporale.

It is the twenty-somethingth of October. I no longer keep track of the date. Would you say-my dream of the 14th November last? There are intervals, but they are between dreams, and there is no consciousness of them left. The world around me is dissolving, leaving *here and there spots of time*. The world is a cancer eating itself away.... I am thinking :. that when the great *silence* descends upon all and everywhere music will at last triumph. When into the womb of time everything is again withdrawn chaos will be restored and chaos is the *score* upon which reality is written".²¹

All' indeterminazione temporale ("It is the twenty-somethingth of October") fa da contrappunto l'insistenza sulla deissi spaziale: il mondo si dissolve, lasciando "here and there spots of time". La declinazione del tempo secondo strutture preminentemente spaziali, è segnalata dall'utilizzo del lessema *spot* che, tradotto in italiano con *chiazze*, conserva nel suo etimo il richiamo al punto e quindi alla fissità istantanea su un presente senza sbocchi e rimanda anche alle tecniche pittoriche delle prime avanguardie. Se si considera inoltre il significato del verbo *to spot* (*macchiare, schizzare, chiazzare*), appare ancora più evidente l'allusione al figurativo o, meglio, a una certa concezione figurativa dove l'uniformità della rappresentazione si dissolve in un'esplosione di macchie di colore. Sembra quindi lecito presumere che la descrizione delle scene parigine si modelli su questa primaria impossibilità di "ordine" e sulla modulazione, per contro, del caos. Si determina un movimento centrifugo che mima il ritrarsi del mondo in seno all'indifferenziato dell'origine attraverso il continuo costituirsi e consumarsi delle immagini ermeneutiche offerte dallo spettacolo del mondo un attimo prima della sua definitiva dissoluzione.

Prima di andare oltre nell'analisi del brano e sviluppare quindi i motivi metadescriptivi, e più generalmente metaletterari, definiti nella chiusura del paragrafo, occorre chiarire in che senso si possa parlare di spazializzazione delle strutture temporali (o perlomeno di netta preminenza dei riferimenti spaziali su quelli temporali), in modo da esplicitare la *conditio sine qua non* che presiede all'organizzazione del discorso, sia esso a dominante descrittiva o piuttosto narrativa.

Per farlo, è necessario soffermarsi con più accuratezza sull'espressione *spots of time*, cercando di disambiguarla anche attraverso il ricorso a un richiamo intertestuale endogeno che mostri l'utilizzo del lessema *spot* per indicare ristretti punti spaziali. Avendo già anticipato che *spot* ha tra i suoi significati quello di "small discolouring or disfiguring mark" e di "small, usually roundish, mark of different colour forma

²¹ Miller, H. *op. cit.* (1934), p. 2 (corsivo mio).

the main surface”, ci si limita ora a reperire tra le altre valenze semantiche quelle più legate alla dimensione spaziale. L’*Oxford Dictionary* riporta come ottavo significato quello di “particular place or locality of limited extent”, citando come esempio il Milton di *Paradise Lost* : “Spot more delicious than those Gardens...of reviv’d Adonis, or renown’d Alcinous (1667 Milton *P.L.* . IX 439)”. Nel Dizionario è prevista, all’interno del comprensivo significato otto, una seconda variante secondo la quale spot è “a small space or extent of ground, etc”. Bisogna anche aggiungere, ritornando sul piano temporale, che, in senso figurato e nell’uso americano, *spot* compare anche in espressioni quali “in spots” a significare “occasionally, at intervals”, e non può sfuggire che nel brano qui analizzato i momenti epifanici all’interno di una ininterrotta sequenza onirica siano proprio definiti *intervals*. Da questo primo breve giro di osservazioni appare evidente come *spot* sia una sorta di Giano bifronte, teso tra il tempo e lo spazio, ma ancora non è giustificata un’interpretazione per così dire sintetica e dialettica che risolva l’elemento temporale in quello spaziale o che comunque mostri una chiara interdipendenza logica e conoscitiva tra le due strutture. Per dare una risposta che non lasci dubbi al riguardo, è necessario correre lungo l’ordine del discorso e affidarsi alla stessa voce narrante:

Day and night I thought of her [Mona, la donna amata ripartita negli Stati Uniti], even when I was deceiving her. And now sometimes, in the very midst of things, sometimes when I feel that I am absolutely free of it all, suddenly, in rounding a corner perhaps, there will bob up a little square, a few trees and a bench, a *deserted spot* where we stood and had it out, where we drove each other crazy with bitter, jealous scenes. Always some *deserted spot*, like the Place de l’Estrapade, for example, or those dingy, mournful streets off the Mosque or along that open tomb of an Avenue de Breteuil which at ten o’clock in the evening is so silent, so dead, that it makes one think of murder or suicide, anything that might create a vestige of human drama. When I realize that she is gone, perhaps gone forever, a great void opens up and I feel that I am falling, falling, *falling into deep, black space*. And this is worse than tears, deeper than regret or pain or sorrow; it is the *abyss* into which Satan was plunged. There is no climbing back, no ray of light, no sound of human voice or human touch of hand.

How many thousand times, in walking through the streets at night, have I wondered if the day would ever come again when she would be at my side: all those yearning looks I bestowed on the buildings and statues, I had looked at them so hungrily, so desperately, that by now my thoughts must have become a part of the very buildings and statues, they must be saturated with my anguish. I could not help but reflect also that when we had walked side by side through these mournful, dingy streets now so

saturated with my dream and longing, she had observed nothing, felt nothing: they were like any other streets to her, a little more sordid perhaps, and that is all. She wouldn't remember that at a certain corner I had stopped to pick up her hairpin, or that, when I bent down to tie her laces, I remarked the *spot* on which her foot had rested and that it would remain there forever, even after the cathedrals had been demolished and the whole Latin civilization wiped out forever and ever....²²

Spot compare per ben tre volte, le prime due accompagnato dall'aggettivo *deserted*, nell'ultima da solo, ma in tutti e tre i casi a indicare i luoghi della memoria che possono essere: *a corner, a little square, a few trees and a bench, Place de l'Estrapade, or those dingy, mournful streets off the Mosque or along that open tomb of an Avenue de Breteuil.....* Si tratta sempre di spazio individuato e individuabile grazie alla seduzione esercitata dal ricordo che evoca, nell'assenza presente, la memoria di quegli stessi luoghi condivisi con la donna amata, ora lontana, in un punto imprecisato del passato. Se consideriamo che ciò che resta nel presente, segnato dalla mancanza di Mona, è invece un indefinito e terribile *deep, black space* un *abyss* abitato da Satana, è lecito supporre che la dialettica tra il tempo (lirico) della memoria e quello infernale e genealogico della fine o, se si vuole, dell'assoluto inizio, sia possibile grazie alla mediazione offerta dallo spazio. In breve, si può dire che l'enunciazione parta da sempre da un *hic* determinato, da un *deserted spot*, per trascenderlo o approfondirlo attraverso il filtro di una memoria che lascia qui e lì delle "chiazze di tempo". Gli intervalli tra i sogni sono *spots of time* attivati dalla presenza parlante di *deserted spots* metropolitani ripercorsi nell'*hic et nunc* di un'enunciazione che vive sospesa tra la tentazione genealogica dell'abisso e del sogno e l'individuazione offerta dalla memoria chiazzata e stratificata conservata dai luoghi urbani, tra il silenzio dell'origine e il canto della parola.

In questa sostanziale riformulazione teorica e ancora prima pratica delle strutture di tempo e spazio, il caos diventa l'unico paradigma descrittivo ancora a disposizione e la tesa dialettica tra silenzio e parola viene resa nel testo dall'utilizzo del termine musicale *score*, ovvero partitura²³. Se la musica migliore è il suono che nasce dal

²² *Ibidem*, pp. 181-82 (corsivo mio).

²³ I termini musicali sono numerosissimi nel testo, così come rilevante è la presenza di citazioni di opere sinfoniche, per non dimenticare le similitudini tracciate proprio grazie al lessico specifico della musica. Si riportano qui di seguito alcuni esempi. Tania è "the Adagio sonata *Pathétique*"; Elsa suona Schumann "that slobbery sentimental German bastard" che, ci comunica il narratore, "gets into my blood"; un "bloody Englishman is practicing his Bach"; Borowski suona le chitarre perché un pranzo "non è completo senza musica". Il giorno "is moving along along at fine tempo", l'Europa "medieval, grotesque, monstrous" è una "symphony in B-mol" e a Parigi dell'epoca di Carlo il Tonto "the *danse macabre* whirled about the tombs in all the cemeteries". Nel racconto di "my last dinner at the dramatist's house" la musica è dominante non solo perché semplicemente si suona durante il pranzo, ma anche perché la musica diventa il linguaggio per comunicare il triangolo Henry-Tania-Sylvester: la donna che suona l'adagio su richiesta del drammaturgo ma senza quella forza della quale è capace. Nel suo movimento c'è "something abortively melancholy (...) as if had been written in lava, as if had the color of lead and milk mixed". Per concludere, si deve ricordare la lunga descrizione di un concerto al quale il narratore assiste, registrando le proprie reazioni e quelle dei presenti. Suonano tra

silenzio, la scrittura è la parola sopravvissuta agli *intervals* che non sono “dicibili” perché non lasciano coscienza e quindi memoria. La descrizione non è più la sede dove si raccoglie la memoria intradiegetica del testo, né il luogo dove descrittore e descrittario si sfidano sul terreno condiviso delle loro competenze epistemologiche, perché quel che resta nell'irreversibile processo di annichilimento del mondo, è una manciata di frammenti, di *spots*, che mai più potranno ricomporsi in una sintesi dialettica e coerente. La caduta dell'ultimo mito cartesiano della conoscibilità della realtà oggettiva è la conseguenza del depotenziamento ontologico della stessa realtà, della scoperta tragica dell'assenza di fondamento e quindi dell'impossibilità per l'uomo moderno di storicizzarsi. Julia Kristeva osserva come nella letteratura degli anni '30, e già in quella della fine degli anni '20, si sia prodotto “comme un tremblement de terre”²⁴: “un virulent cataclysme a décapé la précieuse république des lettres pour y faire surgir ces textes infernaux ou paradisiaques, cris ou chuchotements, qui déferlent *au bord du dicible, du lisible, du sensé*, comme un formidable effort de l'être parlant vers les sources ultimes du verbe, de la douleur ou de la joie: le *point du silence* (...) [textes] où règne en maître le fantasme qui noie même la vieille et si éprouvée ironie française...Paris, Paris...”²⁵

La Kristeva mette l'accento sul violento scardinamento delle tradizionali regole di organizzazione testuale. La letteratura degli anni '30 si spinge fino “au bord”, quando non “au bout”, di ciò che può essere detto, e quindi letto, in quanto dotato di senso e cioè in quanto capace di fondare un universo testuale coerente. La ricerca delle “sources ultimes du verbe” è la ricerca della prima Parola, di quella apertura originaria che è il “punto” del silenzio verso il quale tutta l'opera tende lasciando però al lettore degli “spots”, delle chiazze di tempo. I testi degli anni '30 accettano, più o meno consapevolmente, la sfida lanciata dallo spettro del nulla. I protagonisti della “lost generation”²⁶, sia che abbiano partecipato attivamente alla guerra come

gli altri Beethoven e Debussy, musica che rende l'atmosfera “completely poisoned”. Vicino alla porta del teatro “is a Werther sunk in despair” che sembra stia posando “for the Balzac of Rodin”. Nella galleria il descrittore nota “a woman with her legs spread away apart”, quasi a suggerire ancora l'analogia latente tra l'utero della donna e del mondo e il tempo della musica. “Everybody” eccetto una Lesbica, figura nella narrativa milleriana di sterilità, “is giving birth to something” mentre al suono dei tamburi i pensieri del narratore “are spreading” e la musica “is slipping away”.

²⁴ Kristeva, J., *La littérature souveraine*, in *Paris 1937-1957*, Centre George Pompidou, Gallimard, Paris, 1992, p. 17.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ “It was when we had come back from Canada and were living in the Rue Nôtre Dame- Des – Champs and Miss Stein and I were still good friends that Miss Stein made the remark about the lost generation. She had some ignition trouble with the old Model T Ford she then drove and the young man who worked in the garage and had served in the last year of the war had not been adept, or perhaps had not broken the priority of others vehicles, in repairing Miss Stein's Ford. Anyway ha had not been *serieux* and had been corrected severely by the *patron* of the garage after Miss Stein's protest. The *patron* had said to him, ‘You are all a *génération perdue*’.

That's what you are. That's what you all are, ‘Miss Stein said. ‘All of you young people who served in the war. You are a lost generation.’

‘Really?’ - I said.

‘You are,’ she insisted. ‘You have no respect for anything. You drink yourselves to death.’

(Hemingway, E., *A moveable Feast* (1964), Arrow Books, London, 2004, p. 18).

Hemingway o che ne siano stati solo sfiorati come Fitzgerald, sostano sulla soglia pericolosa tra l'essere e il nulla e quindi tra il miraggio della pienezza di un senso ormai irrimediabilmente frantumato e la seduzione maligna del non senso. Gli scrittori che scrivono a Parigi e di Parigi, partono da un'imprescindibile situazione concreta, un *hic et nunc* più o meno definito o, per dirla con Octavio Paz, da una “terra situata, un tempo immediato”, ma solo per verificare come l'unica letteratura ancora possibile sia quella dal confine della Storia e dai margini dello spazio: una poetica della soglia, dell'intervallo.

Già dalla fine del XIX secolo, come sottolinea la Kristeva, una certa letteratura d'avanguardia, con Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, e in maniera ancora più radicale con Mallarmé e Lautreamont, ha saputo sottrarre la scrittura dal compito esclusivamente mimetico di racconto e di descrizione di un mondo già “a disposizione”, dominato dal finalismo deterministico e dalla presunzione di esauribilità tassonomica. Se il XX secolo scopre il principio di indeterminazione e quindi libera un posto nell'Olimpo per il nuovo dio moderno, il Caso, già Mallarmé, nella Prefazione al suo *Un coup de dés jamais n'abolira l'hasard*, si rivolge al “Lecteur habile” per comunicargli la sua poetica.

Les blancs, en effet, assument l'importance, frappent d'abord; la versification en exigea, comme *silence alentour*, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers, plutôt, de *subdivisions prismatiques de l'Idée*, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à *des places variables*, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai droit à le dire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la page: celle-ci prise pour unité (...) La fiction affleurerà et se dissipera, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des *arrêts fragmentaires* d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; *on évite le récit*. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongement, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haut voix, une *partition*.²⁷

²⁷ Mallarmé, S., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897, apparso poi postumo nel 1914; trad. it. di M.Cucchi, *Un colpi di dadi mai abolirà il caso*, Libri Scheiwiller –Playon, Milano-Roma, 2003, pp. 9-10 (corsivo mio).

Mallarmé dichiara come l'unica novità di questa “inedita” disposizione delle parole sia di produrre “un espacement de la lecture” ed è subito chiaro come, anche a livello programmatico, il poeta assegni alla dimensione dello spazio una preminenza assoluta, tale addirittura da segnare il passo, la “mesure” al tempo della lettura. La scrittura, e dunque la lettura, diventano ascolto di una successione di suoni e parole la cui “distance copiée” detta il ritmo del movimento. È quindi nel luogo della Pagina, e attraverso la mediazione fisica della carta, che quella stessa successione si fa visione simultanea, che la molteplicità casuale del tempo si ricompone nell'unità dello spazio. Il poeta non può più orientare il discorso secondo la logica causalistica del racconto né lasciare intatto l'antico verso, perché la scrittura è scrittura del movimento del pensiero nel suo prolungamento come nel suo ritrarsi, nelle sue incursioni come nelle sue fughe, ovvero, in una parola, partitura.

Per Miller è il caos la partitura su cui è scritta la realtà, per Mallarmé è ancora l'Hasard, il caso libero con il quale si presentano le “subdivisions prismatiques de l'Idée”. Ma sia la realtà dello scrittore americano che l'Idea del poeta francese sono “scrivibili” solo in una partitura fatta di silenzi e parole, il cui centro è sempre spostato nel *di là* della distanza che separa i vari frammenti, quella distanza che va colmata attraversando gli “intervals” tra i momenti onirici e “les arrets fragmentés” del pensiero. Miller ritrova il tempo nel grembo di Tania: il “womb of time” diventa il “womb” della donna, il ritorno all'origine dove l'io è ancora vivo, è ancora una “reality to write upon”.²⁸ L'unica possibilità che L'io moderno ha di storicizzarsi è “scrivendosi”, ma la scrittura diventa “score”, “partition”, o, per dirla con Derrida, “un tessuto di differenze e di forze senza alcun centro di riferimento presente.”²⁹ Il paradosso della struttura risiede proprio nella mobilità del centro che si qualifica come tale solo in relazione alla posizione nella Pagina: l'istante nel quale lampeggia una delle suddivisioni dell'idea di Mallarmé si fissa “à *des places variables*”. Se l'*Erlebnis* è tutta nello spazio della scrittura, l'unica centralità egoica ancora rivendicabile non è più quella dell'io penso ma quella più ambivalente e sfuggente dell'io scrivo o, meglio, dell'atto dell'enunciazione.

Negli anni '20 e '30 l'enunciazione diventa in qualche modo l'atto collettivo di una generazione che scrive e parla a partire da una stessa situazione comunicativa. L'insistenza sulla deissi spaziale evidenziata sopra può rivelare, alla luce dell'analisi ulteriore dei testi, una similitudine degli indicatori spazio – temporali. È nella città, e a partire dalla città, desiderata e scoperta da ultimo come ennesima dimensione mobile, effimera e negativa, che gli autori si muovono. Le descrizioni di Parigi costituiscono la linea di frontiera non tanto tra il narrativo e il descrittivo quanto piuttosto tra l'immaginario e il reale e, se è vero quanto sostiene Julia Kristeva, anche la soglia, il *bord* come unico spazio dal quale può nascere la vera letteratura.

²⁸ “You, Tania, are my chaos. It is why I sing. It is not even I, it is the world dying, shedding the skin of time. I am still alive, kicking in your womb, a reality to write upon” (Miller, H., *op. cit.* (1934), p. 2).

²⁹ Derrida, J., *Marges – de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972 ; trad. it. *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, 1997, p. 60.

Scrive Miller, dopo una delle sue *flânerie* tra le strade e i caffè cittadini, di non aver mai conosciuto “un posto come Parigi”. Poco oltre precisa:

I am speaking naturally of that world which is peculiar to the big cities, the world of men and women whose last drop of juice has been squeezed out by the machine- the martyrs of modern progress. It is this mass of bones and collar buttons which the painter finds so difficult to put flesh on.³⁰

La realtà urbana è qui colta nella sua dimensione alienante. L'aggettivo *peculiar*, tradotto col semplice “tipico”, si presta, nella sua polisemanticità, a una lettura più forte, avendo in sé anche il richiamo all'accezione, se non negativa quanto meno spaesante e defamiliarizzante, di “bizzarro”, “eccentrico”³¹. Una tale lettura è confortata dall'analisi delle linee successive che, suggerendo l'immagine di un uomo identificato in via metonimica con la macchina, preparano il rovesciamento antifrastico della prospettiva di osservazione. Il mondo della città è quello de-realizzante dove l'uomo perde la sua concreta sostanza ontologica, sacrificando la *Leben* del corpo all'astrazione del progresso. Nella realtà moderna l'uomo non trova più un *Ab-grund*, un fondamento a partire dal quale progettarsi, una “terra situata” dove l'Io possa costituirsi proprio in virtù del confine tra oggettivo e soggettivo, tra meccanicismo deterministico e fluidità dell'identità. Il pittore deve abbandonare qualsiasi tipo di rappresentazione rigidamente mimetica, così come il descrittore non può descrivere secondo il monito classico del *poesia ut pictura*, perché lo “spettacolo” del mondo urbano non ha più il monismo ontologico ed etico della presunta realtà oggettiva e perché in esso l'uomo perde la sua umanità. Ma, benché demistificata, la Città resta pur sempre il luogo di partenza dell'enunciazione dove, come osserva la Kristeva, l'uomo si sente come “un polytope auquel manque la parole de sa polyvalence”³², il cui discorso è “monovalent, monosémique, arcaïque”³³.

È lo stesso descrittore a fornirci la chiave per svelare fino in fondo non solo la dialettica tra il tentativo di individuazione a partire dal fondo palpitante, eterogeneo e assolutamente *peculiar* della metropoli e l'attrazione quasi fagocitante esercitata dalla potenza genealogica di questo stesso *Ab-grund*, ma anche per comprendere i paradigmi visivi in atto in tutto il testo. La riabilitazione della soggettività corporea e pulsante dell'abitante che si fa scrittore all'interno di questo *womb* collettivo, ha come inevitabile *pendant* la personificazione della città che diventa un'entità

³⁰ Miller, H., *op. cit.* (1934), p. 165.

³¹ *The Oxford English Dictionary* (Oxford at the Clarendon press, Oxford University Press, Amen House London, 1933, poi 1961) riporta come quarto significato dell'aggettivo *peculiar* il seguente: “Having a character exclusively its own, *sui generis*; unlike others, singular uncommon, unusual, out of the way; strange, odd, ‘queer’”.

³² Kristeva, J., *op. cit.* (1992), p. 20.

³³ *Ibidem.*

onnipervasiva dallo statuto ambiguo, perché se da un lato è la partitura “upon which reality has to be written”, e quindi la riserva inesauribile dei significati, dall’altro è anche il codice condiviso di una comunicazione collettiva che si fa assolutamente personale grazie al fatto che l’abitante si appropria di questa realtà apparentemente oggettiva dandole un respiro universale e apocalittico. Parigi è la *langue* ma anche, paradossalmente l’atto individuale della *parole* perché a più riprese il narratore insiste sulla sinistra relazione, a volte antinomica altre tautologica, tra il libro che gli cresce dentro come un feto e la città che lo abita divorandolo dall’interno come un cancro, tra le sue parole e i segni urbani, immagini che vivono di una stratificazione temporale e di una forte ibridazione intertestuale, conservando la memoria di tutte le singole enunciazioni. Camminando per le strade urbane con il peso di un fecondo parto imminente, il descrittore si ricorda di una altra Parigi, “the Paris of Maugham, of Gauguin, Paris of George Moore..”, come di quella infernale che appartiene a Strindberg, Dante e Rabelais. L’Io narrante diventa improvvisamente “conscious again of this physical Paris” forse perché, ci comunica, “the book has begun to grow inside me” ed egli se lo porta “around (...) everywhere” come se fosse a “child” ed egli stesso fosse “pregnant”. Questa consapevolezza, che, sola, gli permette di scrivere e raccontare, deriva dall’acquisizione progressiva di uno spazio urbano fortemente connotato in senso fisico, uno spazio nel quale egli viene gettato e che dapprima è mero *deep, black space* ma che grazie alla mediazione della memoria e dell’enunciazione che ne deriva, diventa spazio individuato, personale e pulsante. Il descrittore ci comunica attraverso una fosca fantasmagoria onirica il fondo desolato dal quale deve partire per salire sulla “ruota” e riscrivere la sua Parigi o, meglio, le sue Parigi perché alla Parigi morente della visione trasfigurata eppur sempre immediata fornita dall’esperienza straniante dell’esilio, si sovrappone la Parigi vitale e ansante resa di nuovo integra dal discorso poetico.

I have been ejected from the world like a cartridge. A deep fog has settled down, the earth is smeared with frozen grease. I can feel the city palpitating, as if it were a heart just removed from a warm body. The windows of my hotel are festering and there is a thick, acrid stench as of chemicals burning. Looking into the Seine I see mud and desolation, street lamps drowning, men and women choking to death, the bridges covered with houses, slaughterhouses of love. A man is standing against a wall with an accordion strapped to his belly; his hands are cut off at the wrists, but the accordion writhes between his stumps like a sack of snakes. The universe has dwindled; it is only a block long and there are no stars, no trees, no rivers. The people who live here are dead; they make chairs which other people sit on in their dreams. In the middle of the street is a wheel and in the hub of the wheel a gallows is fixed. People already dead are trying frantically to mount the gallows, but the

wheel is turning too fast.³⁴

La scelta del verbo iniziale, *have been ejected*, coniugato alla forma passiva e al present perfect, forma che al contrario del past simple implica un riverbero continuo nel presente dell'azione svoltasi al passato almeno sotto forma di traccia mnestica e, in questo caso, inconscia, definisce da subito la condizione esistenziale dell'uomo. Segue di poco l'esplicita personificazione di una città palpitante “come se fosse un cuore appena strappato da un corpo caldo”, espressione che lascia più di un'ambiguità da sciogliere in quanto la soggettivizzazione di Parigi sceglie qui la via metonimica attraverso l'evocazione dell'*heart*, una via peraltro percorsa più di una volta nel testo per insistere sulla decomposizione e il marciume di una città che, anche quando assimilata a un corpo intero, “sprouts out like a huge organism diseased in every part” . Se si ricorda che la città notturna e spettrale era stata paragonata al cuore “dry” dell'ostinato Boris, alfiere dell'Idea e dell'astrazione, e se si considera che tale motivo è sviluppato dalla poetica baudeleriana attraverso la tematizzazione della relazione necessaria tra anima e temporalità stagionale, si può allora affermare che il narratore di *Tropic*, in contrasto con l'amico ebreo e in sintonia con l'io lirico di *Chant d'automne*, cerchi disperatamente con la scrittura, propria e altrui, di ridare integrità fisica al corpo collettivo e quindi al suo corpo individuale. Ma, a parte leggere quel “fallito” di Papini, come fa egli a ridare le mani al suonatore dolorante, a spazzare la morte dai ponti e dai macelli dall'amore, a dissipare il fetore chimico che pervade l'aria e quindi a far sì che il suo cuore non diventi un “bloc rouge et glacé” come il cuore “just removed from a warm body” della metropoli ricoperta di “frozen grease”?

Serve sicuramente un atto coraggioso di enunciazione *palpitating* ma, per poter recuperare la Parola dalle pastoie dei linguaggi ufficiali, per poter rivestire di carne l'uomo e ridargli con la possibilità del discorso la possibilità della sua stessa esistenza e quindi di un corpo “parlante” nel mondo, bisogna uscire dai confini della realtà per entrare nella dimensione polivalente dell'immaginario. Sembra che solo l'arte possa ridare integrità all'uomo, che solo sulla tela o sulla pagina si ricompongano quelle amputazioni del corpo (da intendersi qui e sempre in Miller come l'unica entità significativa) che la dimensione urbana attira e sollecita.³⁵

³⁴ *Ibidem*, p. 66.

³⁵ “I had never seen a place like Paris for varieties of sexual provender. As soon as a woman loses a tooth or an eye or a leg she goes on the loose. In America she'd starve to death if she had nothing to recommend her but a mutilation. Here it is different, A missing tooth or a nose eaten away or a fallen womb, any misfortune that aggravates the natural homeliness of the female, seems to be regarded as an added spice, a stimulant for the jaded appetites of the male” (Miller, H, *op. cit.* (1934), p. 165).

III) On the threshold *tra reale e immaginario*.

Avendo analizzato la condizione esistenziale dell'abitante *ejected* nel tessuto metropolitano, non resta che chiarire il secondo termine della dialettica articolata nel testo per definire i contorni del progetto artistico che permette all'Io di de situarsi dall'*hic et nunc* nel quale si trova originariamente gettato. Dopo una delle sue *flâneries* urbane che lo portano all'amara presa di coscienza del meccanicismo alienante insito negli ingranaggi metropolitani, il narratore arriva in una galleria d'arte di Rue de Sèze dove, circondato, dai quadri di Matisse e quindi in una dimensione a prima vista irreali, si trova di nuovo nel mondo umano, offrendoci, forse inconsapevolmente, più di uno strumento per sciogliere le contraddizioni messe in luce e per chiarire i dubbi rimasti.

Si legge:

It is only later, in the afternoon, when I find myself in an art gallery on the Rue de Sèze, surrounded by the men and women of Matisse, that I am drawn back again to the proper *precincts* of the human world. On the *threshold* of that big hall whose walls are now ablaze, I pause a moment to recover from the shock which one experiences when the habitual grey of the world is rent asunder and the colour of life splashes forth in song and poem. I find myself in a world so natural, so *complete*, that I am lost. I have the sensation of being immersed in the *very plexus of life, focal* from whatever place, position or attitude I take my stance.³⁶

La descrizione della realtà quotidiana della città, e qui risiede il paradosso descrittivo, conduce a un rovesciamento parodico: quel mondo urbano, osservato spesso nei suoi minimi particolari, non è che la maschera monovalente e monosemica, "the habitual grey", da fare a pezzi per immergersi nel "very plexus of life". La realtà diventa, quindi, non quello che si *vede* ma quello che si *ricrea* con l'immaginazione in un universo finalmente umano dove il sé si trova a casa: "natural", "complete". A un'analisi linguistica più attenta, il passo restituisce la sensazione di un ingresso nei territori del sacro. La prima spia è sicuramente costituita dall'utilizzo del termine *precinct*, che tradotto da Bianciardi col semplice *confine* perde il significato di recinto e quindi insieme l'allusione a quelle zone all'interno delle quali l'antichità proteggeva e si proteggeva dal sacro, una cui irruzione violenta e non controllata avrebbe provocato il collasso delle strutture delle polis. Termine che si ritrova ancora oggi in espressioni quali "the sacred precincts" in riferimento alla chiesa, ha in sé anche il ricordo delle mura che originariamente circondavano le città fortificate, distinguendo, in epoca medievale,

³⁶ Miller, *op. cit.* (1934), p. 166.

l'*urbs* dal contado³⁷. Appare dunque evidente come l'utilizzo di un termine così polivalente e di eco quasi arcaica serva, da una parte, a definire il “vero” mondo umano ancora possibile come quella zona sacra ricreata, dopo la fuga del divino, dall'arte e, dall'altra, a ricostituire una città fortificata contro gli assalti del progresso moderno.

La trama lessicale si costruisce intorno al motivo dell'ingresso in una sorta di dimensione dell'*oltre* che nella sua irriducibile duplicità si rivela il *di qua* del mondo. La *mise en abyme* di questa dialettica, che è spazializzazione del ritorno all'eternità del tempo zero, si traduce in una fitta trama lessicale giocata per addensamento semantico sulla polivalenza di *precinct*. Il verbo *drawn back*, che appare significativamente nella forma passiva e senza l'esplicitazione del complemento d'agente (come nel caso di *have been ejected*), restituisce il senso di un richiamo oscuro, quasi a suggerire l'immagine gnostica dell'anima straniera e a rafforzare il motivo genealogico di un racconto che nasce come ascolto del Canto delle Sirene. La frase successiva sviluppa queste suggestioni, sempre insistendo sull'elemento spaziale, ormai scoperto come imprescindibile. L'io narrante deve sostare “on the threshold”, per riprendersi (*to recover*) dallo shock causato dalla frantumazione del grigiore del mondo (*rent asunder*) e quindi dall'erompere violento dei colori della vita. La scelta del termine *threshold*, evidenziato dalla posizione forte in apertura dell'enunciato e significativamente usato all'interno di una locuzione avverbiale di stato in luogo, costituisce una ripresa e una specificazione delle valenze semantiche di *precinct*. Se si considera che *threshold* non è solo la porta d'ingresso di una casa ma più estensivamente il “point of entry and beginning”³⁸ e anche il limite estremo della coscienza, il suo significato è quello fecondo di soglia³⁹. Se *threshold* è il varco da attraversare per entrare in una nuova dimensione, è però anche la soglia, il *bord* su cui l'io narrante deve sostare per dare vita al racconto, quello scarto tra reale e immaginario che la modernità scopre come centro dell'opera in quanto luogo di passaggio simbolico e di rovesciamento antifrastico della prospettiva. Per l'io narrante di *Tropic* è infatti l'immaginario il “very plexus of life” proprio come per il protagonista della *Nausée*,

³⁷ Il primo dei significati proposti dall'*Oxford Dictionary* (*op. cit.*, SV) autorizza una tale lettura perché *precinct* indicherebbe oltre “the space enclosed by the walls or other boundaries of a particular place or building, or by an imaginary line drawn around it” più specificatamente “the ground (sometimes consecrated) immediately surrounding a religious house or place of worship”. Per dovere di esaustività si deve ricordare che nella seconda delle varianti proposte dal citato Dizionario *precinct* è specialmente nella forma plurale “often applied more vaguely to the region lying immediately around a place, without distinct reference to any enclosure”. Mi permetto di escludere tale significato, nonostante la declinazione plurale del termine nel testo, perché il contesto mostra una particolare insistenza nel registrare i limiti che racchiudono lo spazio descritto, riferendosi proprio a una particolare “enclosure” che tale variante semantica escluderebbe benché più appropriata dal punto di vista meramente grammaticale.

³⁸ *The Concise Oxford Dictionary* (1964), Oxford University Press, New York, 1990.

³⁹ Si ritornerà su questa particolare valenza semantica di *threshold* più avanti, quando si analizzerà il motivo del *seuil* tematizzato dal Paesano di Aragon. Sarà quindi possibile attraverso un confronto, prima di tutto linguistico e mediato dalle osservazioni di Benjamin, dare conto di questa comune cifra tematica. Si rimanda dunque ai paragrafi successivi.

Ronquentin, che trova una possibilità di esistenza solo nell'arte, suggerita dalle melodie jazz del Caffè Mably. Julia Kristeva si chiede se questa nuova letteratura non sia probabilmente l'ultima chance “de traiter le malaise”⁴⁰. E osserva come questi “écrits de la nécessité” sarebbero “alors, au-delà du divan analytique trop privatisé sinon perversi, notre seule cure possible, notre médecin symbolique (...) la clé de déverrouillage de nos aphasies, les théâtre catartique de non cauchemars muets, de non doubles innommables”⁴¹.

Ma se l'arte è il solo rimedio che l'uomo ha per guarire, *to recover*, è pur sempre vero che immaginario e reale continuano a scambiarsi nei confini tracciati dalla città, in quei limiti che funzionano da sintagmi distribuzionali che articolano le serie descrittive. È infatti a partire dall'osservazione della Città e seguendo i movimenti nello spazio urbano che lo scrittore ha la possibilità di rovesciare la realtà negativa nella partitura significativa dell'opera d'arte, in una sinestesia di colore, suono e parola. Scrive Miller:

Standing on the *threshold* of that world which Matisse has created I *re-experienced* the power of that *revelation* which had permitted Proust to so deform the picture of life that only those who, like himself, are sensible to the *alchemy* of *sound* and *sense*, are capable of transforming the negative reality of life into the substantial and significant outlines of art. Only those who can admit the light into their gizzards can translate what is there in the heart.⁴²

Il passo esplicita e precisa i motivi sopra solo accennati: *threshold* conserva apparentemente il valore di indicatore spaziale ma il luogo dell'enunciazione viene trasfigurato. All'interno di quella che con Jakobson potremmo definire una vera e propria digressione metonimica, si produce uno slittamento metaforico che fa della “porta” dell'ampio salone il punto di ingresso al mondo dell'immaginario. L'isotopia tra il concreto e l'astratto traduce l'ambivalenza della posizione dell'io narrante che, sulla soglia tra reale e immaginario, ri-sperimenta il potere della rivelazione. L'introduzione della riflessione della letteratura su se stessa si inserisce all'interno di una sorta di metonimia simbolica, che, da intendersi come la traduzione dello spazio reale sullo spazio trasfigurato e rovesciato delle tele di Matisse, offre anche l'indicazione del paradigma descrittivo alla base del testo. In un gioco di rimandi e sdoppiamenti, la visione dei “colori” della vita si pone come l'*oltre* della visione del grigiore urbano. Non si tratta quindi di negare la realtà fenomenica quanto piuttosto di coglierne l'essenza noumenica, di squarciare il Velo di Maya delle apparenze per svelare “il modulo invisibile” che articola la trama del mondo. Alla luce di queste considerazioni, si può rispondere, con più sicurezza e con quell'autorità che solo il

⁴⁰ Kristeva, J., *op. cit.* (1992), p. 20.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Miller, *op. cit.* (1934), p. 166 (corsivo mio).

testo può dare, alla domanda lasciata in sospeso, sciogliendo definitivamente i dubbi relativi al motivo del cuore che, più volte evocato nel testo, ha una folta coreferenza, legandosi all'amico Boris, quindi alla città e infine a tutti coloro che riescono a trasformare la realtà negativa nel "quadro della vita". Se si segue il filo offerto dagli elementi connotativi, si scopre che nel primo caso il cuore di Boris è *dry* come la città spettrale notturna, nel secondo invece si tratta di un *palpitating heart* strappato da un corpo caldo e lasciato ad agonizzare e decomporsi insieme alle sue proiezioni virtuali. L'occorrenza del termine in questo passo rovescia il senso fin qui evocato dal motivo del cuore, suggerendo l'immagine di un *heart* che, aprendosi grazie al *daimon* della rivelazione artistica, riesce a tradurre i suoi più reconditi significati in "un disegno d'arte concreto e significante".

Nella pagina successiva al brano citato sopra, Miller, in riferimento a Henry Matisse, scrive:

He it is, if any man today possesses the gift, who knows where to dissolve the human figure, who has the courage to sacrifice an *harmonious line* in order to detect the *rhythm* and *murmur* of the blood, who takes the light that has been refracted inside him and lets it food the keyboard of colour. Behind the *minutiae*, the *chaos*, the mockery of life, he detects the *invisible pattern*; he announces his discoveries in the *metaphysical pigment of space*.⁴³

Il passo offre la formulazione esplicita del paradosso descrittivo cui si è fatto cenno sopra. L'osservazione delle "minutiae" ovvero delle quisquiglie quotidiane, di quei dettagli anche risibili tanto cari ai surrealisti, si pone come una sorta di primo livello di lettura dal quale partire per scoprire significati secondi e profondi che raddoppino il senso letterale. L'insistenza sulla pittura è da considerarsi come espediente metanarrativo che consente all'autore di chiarire il suo statuto di descrittore. Se, infatti, la scoperta dell'*invisible pattern* si traduce qui nel "metaphysical pigment of space", è pur vero che i quadri di Matisse sono assunti in via metonimica come rappresentazione visiva del rovesciamento del reale in quell'immaginario che è alla base anche dei testi letterari. È la generale destrutturazione dello spazio fisico a produrre l'ingresso nell'oltre della realtà ricreata. Se si segue il filo del discorso, si può notare come questo spazio "finale" risulti dal concatenamento di spazi contigui e paradossalmente antinomici e come proprio sull'impianto metonimico si producano gli slittamenti metaforici. Il descrittore arriva nella galleria di Rue de Sèze dopo una desolata passeggiata nel mondo fisico e *peculiar* di Parigi e al suo interno si sente di nuovo "tratto nei giusti confini del mondo umano". Si assiste quindi a un progressivo restringimento della focalizzazione che per antifrasi porta a una piena focalizzazione ("focal from whatever place, position or attitude I take my

⁴³ *Ibidem*, pp. 167-68 (corsivo mio).

stance”⁴⁴): dal salone, alle sole pareti e infine a quell'erompere del colore della vita che è anche canto e poesia. L'apparente paradosso si scioglie se si considera che il primo sguardo “letterale” produce lo sguardo “secondo” e allegorico attraverso la mediazione del “pigmento metafisico dello spazio”, ossia, al di là della sineddoche, del piano dell'immaginario nella sua traduzione sul quadro. È inoltre interessante osservare come la scelta di *pattern* per definire il “noumeno” riecheggi da vicino i procedimenti del descrivere, se è vero che qualsiasi descrizione si modella appunto su una “pattern” grazie alla quale è possibile la classificazione e la distribuzione delle informazioni⁴⁵.

Se si analizza la trama lessicale dell'ultimo brano, oltre all'insistenza sull'elemento visivo articolato dall'espedito pittorico, colpisce la contaminazione dei motivi

⁴⁴ Miller, H., *op. cit.* (1934), p. 166.

⁴⁵L'orizzonte teorico al quale si fa qui riferimento è essenzialmente costituito dagli studi sulla descrizione aperti da Philippe Hamon nel suo *Introduction au descriptif* (Hachette, Paris, 1981) e approfonditi da una fitta schiera di epigoni per i quali si rimanda alle indicazioni riportate nella bibliografia posta alla fine della tesi. Ciò che preme qui sottolineare è però, al di là della disamina delle posizioni teoriche al riguardo, la tesi secondo la quale ogni descrizione è “texte thétique, exemplaire, scientifique d'un savoir sur le monde [didactique] et/ou sur le langage et/ou sur le texte” (*Ibidem*, p. 52 corsivo mio) ma che al fine di rendere comunicabile tale sapere, è necessario che esso sia “régé par des classifications” e che quindi si provveda alla costituzione “d'un espace distributionnel à N cases qui servira à ventiler, à régler, à baliser textuellement le dépli de tel ou tel paradigme descriptif, et servira autant à rythmer un temps de lecture et un temps d'écriture, qu'à assurer un éventuel effet de réel” (*Ibidem*, p. 55). Se si analizzano le diverse valenze semantiche delle quali *pattern* è portatore, si scopre che il primo significato previsto è proprio quello di “The original proposed to imitation; the archetype; that which is to be copied; an exemplar’ (J.); an example or model deserving imitation; an example or model of a particular excellence (*The Oxford Dictionary*, *op. cit.*, SV). Scorrendo gli altri significati si nota che il secondo e l'ottavo dei significati proposti sono più immediatamente riferibili all'area pittorica: “2 Anything fashioned, shaped, or designed to serve as a model form which something is to be made; a model, design, plan, or outline (...) 8A decorative or artistic design, as for china, carpets, wall papers, etc.; hence, this design carried out in manufactured article, fabric, etc.; style, type, or class of decoration, elaboration of form, or composition of parts b. *transf.* Applied to a style of figuring or marking of natural or fortuitous origin” (*Ibidem*), mentre il quarto significato, rubricato come *rare*, recita: “Something formed after a model or prototype, a copy; a likeness, similitude”. Il sesto dei significati proposti rende *pattern* come “an example, an instance; *esp.* a typical, model or representative instance, a signal example”. Alla luce di questa ricognizione linguistica, sembra lecito, da un lato, affermare che *pattern* così come compare nel testo, connotato dall'aggettivo *invisible*, allude a un senso molto profondo del reale, un *archetype*, “un modello di particolare eccellenza”, una sorta di realtà primigenia e originaria che merita imitazione secondo i dettati dell'estetica platonica, dall'altro si deve considerare che il particolare contesto suggerisce che tale “modello” può trovare adeguata rappresentazione/rivelazione nelle opere d'arte. Dal momento che il descrittore guardando quelle opere si preoccupa di svelarci, con manifesta ammirazione, i paradigmi sottesi alla resa pittorica, si può autorizzare una lettura metadescrittiva del *pattern* evocato nel testo. Tutto lascia pensare che Miller condivida l'esigenza di porre al centro di ogni descrizione del reale l'attenzione al modulo invisibile a partire dal quale scrivere la sua originale partitura. In altre parole, la scrittura milleriana è sempre una riscrittura o, meglio, una traduzione essenzialmente linguistica dell'esemplare genetico reperito attraverso lo sguardo rivolto al conflitto ermeneutico tipicamente urbano. In questo senso, la costruzione dell'universo testuale passa sempre attraverso l'enunciazione di un *espace distributionnel* e la postulazione di un modello o modulo reso universale dall'ostentazione di una fitta rete di richiami intertestuali legati tra loro dalla condivisione di una medesima esigenza tetico-didascalica, da una esigenza di esplicitazione dei meccanismi di organizzazione testuale (il *pattern* o modello del testo) e, più radicalmente, dall'aspirazione alla rifondazione ontologica del mondo a partire dalla scoperta di una radice noumenica comune.

sensoriali. Il pittore è colui che ha il coraggio di sacrificare la “linea armoniosa” per porsi all'ascolto del “ritmo” e del “mormorio” del sangue, così come il poeta, secondo Mallarmé, deve scrivere “sous une l'influence (...) étrangère, celle de la Musique entendue au concert”⁴⁶. La scrittura diventa allora “espacement de la lecture”, o anche “alchemy of sound and sense”. La forte connotazione musicale di *Tropic* rivela un'attenzione per la dimensione dell'ascolto e quindi un certo misticismo o quanto meno sentimento del sacro che coniuga motivi arcaici e modernisti.

La conoscenza si dà nella “revelation”, parola di sapore gnostico che allude a un sapere già da sempre presente, come suggerito dal prefisso iterativo, *re*, del verbo *to experience*. Si tratta di trasfigurare la negatività immanente nella trascendenza dell'arte ponendosi all'ascolto dell'alchimia di suono e senso. Se Mallarmé si è speso con la sua poetica in una spiegazione orfica dei misteri della terra, se, consapevole dell'indicibilità dell'assoluto e quindi dello scacco di ogni linguaggio umano, ha inseguito il silenzio della genesi, Miller ne raccoglie forse inconsapevolmente l'eredità quando intravede il genio di Proust nella sua potenza disvelante. Il senso nasce dalla visione dell'oltre grazie all'ascolto del suono della prima parola. Ma negli anni '30 è ormai condivisa la consapevolezza del fallimento a cui inevitabilmente andrebbe incontro ogni letteratura dell'assoluto. Svanito il sogno del Libro unico, non resta ormai che seguire le “subdivisions prismatiques de l'Idée” nella consapevolezza che, benché quella stessa Idea sia forse destinata a rimanere inattuabile, è comunque il modulo, “il pattern” invisibile, in vista del quale organizzare le descrizioni. L'intuizione dell'essenza non è che il *déscœurement* dell'oggetto, l'apparizione subitanea della sua irriducibile *différance* nell'oltre dello spazio metafisico o, per dirla con Foucault, nel “di fuori” del pensiero⁴⁷. Appare fortemente emblematico a tal riguardo, il preludio al momento in cui Proust descrive l'effetto prodotto dalla madeleine:

c'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché *hors* de son domaine et de sa portée en quelque objet matériel que nous ne soupçonnons pas. Cet objet il dépend de l'*hasard* que nous le rencontrions avant de mourir, que nous ne le rencontrions pas...

Come sottolinea Pierluigi Pellini, la resa dell'immagine in Proust, essendo “del tutto subordinata all'attività percettiva”⁴⁸, dà vita a una descrizione che “segue i percorsi associativi del soggetto, non la conformazione dell'oggetto”⁴⁹, portando al limite la sussistenza dello stesso referente che appare addirittura espulso dai rapporti

⁴⁶ Mallarmé, S. *op. cit.* (1897), p. 12.

⁴⁷ Foucault, M., *La pensée du dehors*, «Critique», Paris, juin 1966; trad. it. a cura di Milanese, C., *Il pensiero del di fuori*, in Foucault, M., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 1971.

⁴⁸ Pellini, P., *La descrizione*, Laterza, Roma-Bari, 1998, p. 88.

⁴⁹ *Ibidem*.

analogici tracciati tra le serie paradigmatiche. La *Recherche* è percorsa da un chiaro intento metafisico di rifondazione ontologica che ridia all'essere il suo giusto posto nel mondo, che squarci il sempre più fitto Velo di Maya per attingere all'essenza noumenica, scoperta come correlato delle percezioni profonde della soggettività. Se la parola di *Tropic of Cancer* nasce, come quella simbolista, negli attimi estatici di rivelazione estemporanea, negli *intervals*, scavati sul filo della memoria onirica e quindi nelle "intermittenze del cuore", essa non riesce però a ricomporre la spaccatura che, dopo la "départ" autunnale dell'esilio, si è creata tra Io e mondo. La poetica dello sguardo milleriana arriva a rovesciare l'intercambiabilità, che sostanzia la descrizione associativa proustiana, basata sulla libera circolazione del senso tra i termini del rapporto, in relazione intransitiva.

Se, come nota Pellini, "la applicazione estensiva della poetica analogica del simbolismo tocca, in Proust, vertici surreali ante litteram"⁵⁰ e si pone dunque come transizione tra la frammentaria ipertrofia descrittiva dei naturalisti e la totale disillusione referenziale del postmoderno, frontiera dunque tra il descrittivo propriamente detto e il metadescrittivo, tra romanzo e meta romanzo, bisogna rivolgere lo sguardo al periodo dell'*entre deux guerres* per colmare lo iato teorico che separa simbolismo e *art pour l'art* da una parte e *Nouveau roman* dall'altra. Si tratta dunque di approfondire gli esiti letterari del "cortocircuito metaforico" proustiano, soffermandosi, prima di ritornare agli anni neri e alla descrizione diasporica del modernismo, sul "cortocircuito" ebbro e folle di un testo del 1926, *Le Paysan de Paris*, nel quale la descrizione tocca un vertice isolato capace di aprire un *Holzwege* che sarà percorso fino in fondo solo dalle voci degli anni '30, in cammino verso l'ineluttabile "blind alley".

⁵⁰ *Ibidem.*

**IV) Scrivere sulla soglia del Passage, aux confins de la réalité.
Rifondazione ontologica e itinerario gnoseologico.**

I motivi dell'insufficienza dell'intelletto, della conoscenza "disvelante", del "di fuori", della *ennui* per il referente, dell'amplificazione della soggettività e dell'*hasard* costituiscono il bagaglio concettuale e culturale di gran parte della letteratura degli anni '20 e '30, che li indaga a partire dalle loro manifestazioni all'interno della Città. La molteplicità cangiante ed eteroclita del tessuto urbano rappresenta una possibilità unica di indagine epistemica e di risoluzione metonimica dell'angoscia dell'uomo moderno. Il cortocircuito descrittivo, già scoperto alla base di *Tropic of Cancer*, si riscontra con maggior evidenza, e con una variazione significativa, ne *Le Paysan de Paris* di Louis Aragon, testo apparso per la prima volta nel 1926 e quindi nella piena temperie surrealista degli *années folles*. Se il paradosso gnoseologico cui va incontro la conoscenza sembra lo stesso, diversa ne è però l'interpretazione. Nella prima parte del romanzo, opera eccentrica e isolata rispetto agli altri testi surrealisti e lasciata in margine dal suo stesso autore, Aragon si pone il problema della fondazione di una mitologia moderna, chiarendone da subito i presupposti epistemologici. Si legge:

Au vrai je commence à éprouver en moi la conscience que ni le sens ni la raison ne peuvent, que par un tour d'escamoteur, se concevoir séparés les uns de l'autre, que sans doute ils n'existent que fonctionnellement. (...) La lumière ne se comprend que par l'ombre, et la vérité suppose l'erreur. Ce sont ces contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent la saveur et l'enivrement. Nous n'existons qu'en fonction de ce conflit, dans la zone où se heurtent le blanc et le noir.⁵¹

La rivoluzione gnoseologica è premessa per una chiarificazione dello statuto ontologico dell'uomo che, figura della soglia, esiste solo in "funzione" del conflitto irriducibile dei contrari. La spazializzazione del processo conoscitivo è qui evidente e anticipa il percorso della voce narrante nei luoghi della Città. Il testo rappresenta una variazione "metropolitana" del *Bildungsroman*, sotto forma di viaggio iniziatico e mistico di formazione individuale nel tessuto collettivo urbano. In una moltiplicazione di livelli di fruizione, il brano contiene anche le linee poetiche dell'autore, definendone insieme lo statuto narrativo e descrittivo. Se la *zone*, parola cara a Apollinaire, è il luogo per eccellenza di manifestazione dei contrari, è anche lo spazio della pagina mallarmiana dove si "scontrano" il bianco del silenzio e il nero della parola. È da questa soglia che nasce la scrittura, come impegno di traduzione dell'irriducibile ambivalenza del reale. Il conflitto dei contrari, espressione che riecheggia da vicino il *pólemos* eracliteo, viene esemplificato in via

⁵¹ Aragon, L., *Le Paysan de Paris* (1926), Gallimard, Paris, 1966, pp. 14- 15.

metonimica dal Passage dell'Opéra il cui colore preferito è la "pénombre" e la cui verità è quella di essere luogo del "culte de l'éphémère".

Se, come sosteneva il filosofo presocratico, la guerra è la madre di tutte le cose, il Passage in quanto "golfe hétéroclite des apparences", diventa il medium per arrivare, attraverso lo spettacolo del conflitto ermeneutico delle differenze, alla comunicazione dell' *invisible pattern*. A un primo livello, il luogo urbano funziona come paradigma interpretativo di tutto ciò che è descrivibile, è "la méthode – scrive il Paesano- pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au delà de mes forces à un domaine encore interdit"⁵². La nuova conoscenza del mondo è appunto *passage*, cioè "itinerario verso le profondità dell'immaginazione"⁵³ e il Paesano è "comme un homme qui se tient au bord de ses abîmes, sollicité également par les courants d'objets et par le tourbillon de soi-même, dans cette zone étrange où tout est lapsus, lapsus de l'attention et de l'inattention (...) vertige"⁵⁴.

Ancora una volta la Città, attraverso un suo luogo, si pone come flusso generatore di significati, "plexus of life", come oggetto del discorso, funzionando nello stesso tempo come frontiera tra le due dimensioni gnoseologiche. Ma, se il Paesano, narratore e descrittore, riceve la definizione del proprio statuto ontologico dal *bord* fisico e metafisico nel quale "cammina", è perché il luogo urbano è anche "tapis roulant" della sua coscienza e da ultimo proiezione della sua sostanza più intima. L'uomo all'interno di questo luogo di frontiera è anch'egli "un limite, un rapporto" che scopre nel divenire incessante del mondo la sua cifra più intima, la sua essenza paradossale. Sullo sfondo di questa "rivoluzione copernicana" di secondo grado, il personaggio-descrittore è colui che, osservando il reale che muta e cambiando per conseguenza egli stesso, può ormai parlare solo con il linguaggio dell'ibrido. Come osserva Franco Rella, "le sue parole dapprima obbediscono a una furia descrittiva da agrimensore, per squarciarsi in un'immane apertura, in un'immensa dilatazione verso una regione oscura in cui la natura si pone come una sorta di inconscio dello spirito, come il suo «cuore di tenebra»".⁵⁵

L'isotopia tra tessuto urbano e "domaine interdit" dell'immaginario costituisce quindi, non solo una reduplicazione metonimica dell'ambivalenza dell'uomo, ma anche, sul versante più propriamente letterario, il modulo organizzativo delle descrizioni. La scrittura vive di questo scarto e, sulla soglia di queste porte "mal fermées sur l'infini", opera la trasfigurazione dell'oggettività delle merci esposte. Il transito dal reale all'immaginario è la verità o, meglio, la verità di quell'errore che feconda tutte le cose nel loro essere differenze. Il movimento della descrizione è appunto quello del *dia-ferrein*, del portare l'oggetto oltre i suoi limiti estremi, di scoprirlo proprio nella sua natura diveniente. È lo stesso Aragon a svelare apertamente lo slittamento metaforico dello spazio e ad anticipare la sintesi mistico

⁵² Aragon, L., *op. cit.* (1926), p. 110.

⁵³ Rella, F., *Il Paesano di Parigi*, in Moretti, F, a cura di, *Il romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, Vol. I, p. 836.

⁵⁴ Aragon, L., *op. cit.* (1926), p.61.

⁵⁵ Rella, F., *op. cit.* (2001), p. 837.

surrealistica della seconda parte del testo, quando, colpito da un “sentiment de l'étrange” e sotto “la lumière moderne de l'insolite”, prende coscienza di una “cohérence inexipliquée” e scrive:

toute la faune des imaginations, et leur végétation marine, comme par une chevelure d'ombre se perd et se perpétue dans les zones mal éclairées de l'activité humaine. c'est là qu'apparaissent les grands phares *spirituels*, voisins par la forme de signe moins purs. la porte du mystère et nous voilà dans les royaumes de l'ombre.⁵⁶

È proprio là, nella “zone mal éclairées” dell'agire umano, che il divino si annuncia. Ma per vederne il “segno” bisogna varcare “la porte du mystère”, ovvero la soglia del Passage, che, definito come “cercueil de verre”, rappresenta una sorta di inconscio collettivo⁵⁷ dormiente, l'inferno indistinto del sogno. Illuminanti in proposito le interpretazioni che Walter Benjamin dà nel suo monumentale progetto dedicato allo studio dei *passages* parigini, considerati proprio come quelle “caverne [dove] la merce prolifera come una flora immemorabile intrecciando come un tessuto ulcerato i rapporti più sregolati” e quindi da ultimo come un “universo di affinità misteriose”.⁵⁸

Le analisi del filosofo tedesco nate, secondo quanto dichiara egli stesso in una lettera del 1935 all'amico Adorno, dalla lettura del testo di Aragon, insistono sulla sostanza onirica del *passage* e, articolandosi intorno ai motivi della soglia e del confine, abbozzano una teoria dialettica dell'immagine e dell'immaginario che si rivela di estrema importanza per cogliere le intuizioni alla base del progetto di rifondazione di una Mitologia moderna quale emerge dalle righe del *Paysan*.

Il passage è per Benjamin il frutto più emblematico di una “architettura in cui, come in un sogno, riviviamo la vita dei nostri genitori e nonni, come il feto nel ventre materno rivive la vita animale”⁵⁹. Se l'immagine dialettica “è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora”⁶⁰, e se l'*hic* della merce esposta e il *nunc* effimero dell'uomo in transito contengono paradossalmente la negazione della certezza sensibile del qui/ora e l'apertura verso l'altro da sé, diventa evidente come il *passage* sia assunto in quanto paradigma descrittivo della modernità. Come nota Rella, Benjamin enuncia il paradosso di un'umanità radicata nella precarietà perché, nella considerazione del *passage* come quel luogo dove l'esistenza “scorre priva di accenti come l'accadere nei sogni”⁶¹ si costruisce un'analogia tra il *da sempre stato* onirico e *l'ovunque metropolitano*. La costruzione del XIX secolo, che “assume il

⁵⁶ Aragon, L., *op. cit.* (1926), p. 21.

⁵⁷ Come scrive il Paesano “l'inconscient personnel rencontre l'inconscient collectif exprimé par la ville, souvent à l'insu de ses habitants ” (*Ibidem*, p. 10).

⁵⁸ Benjamin, W., *op. cit.*, p. 604.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 113.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 516.

⁶¹ *Ibidem*, p. 968.

ruolo del subcosciente”⁶², si fa spazio dove “la collettività sognante (...) si sprofonda nel proprio interno”⁶³ e dove la verità delle immagini dialettiche si manifesta “nell’istante” effimero “dell’indifferenza tra morte e significato”⁶⁴. La natura paradossale dell’istante si traduce nell’immagine dialettica della soglia che, frontiera tra le figure del risveglio e del sogno, trova la sua proiezione metonimica nella porta d’ingresso del *passage*, in quella *zone* che, come suggerisce l’etimo della parola tedesca *Schwelle* (da Swellen: gonfiarsi), “racchiude i significati del mutamento, passaggio e straripamento”⁶⁵. Il *passage* è la “casa di sogno della collettività” e il tragitto della moltitudine attraverso i suoi corridoi è il “cammino spettrale dinanzi al quale cedono le porte e si aprono le pareti”⁶⁶, o anche il percorso di una nuova conoscenza che non mira più alla risoluzione idealistica dei contrari, all’*aufhebung* dialettico, quanto piuttosto all’istantanea della loro massima tensione⁶⁷. Per questo il Paesano invita letteralmente il lettore a entrare in questa nuova dimensione: “entrez, entrez, c’est ici que commencent les royaumes de l’instantané”⁶⁸.

Se la verità della nuova immagine dialettica non è nel “decorso” ma nella discontinuità e se “il luogo in cui si incontrano le vere immagini è il linguaggio”⁶⁹, l’esperienza di questa frammentarietà epistemologica si dà però solo all’interno della Città e del sogno, là dove si manifesta con forza “il fenomeno del confine”, là dove si può esercitare il “vice” surrealista della “provocation sans controle de l’image pour elle même et pour ce qu’elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses”. Illuminante a proposito quanto osserva Benjamin:

Conoscerle [le città] significa avere un sapere di quelle linee che, con funzione di confini, corrono parallele ai cavalcavia, attraversano

⁶² *Ibidem*, p. 6.

⁶³ *Ibidem*, p. 434.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 522.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 555.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 458.

⁶⁷ Illuminanti al riguardo, le considerazioni che Marie Claire Bancquart fa nel suo studio sulla Parigi dei surrealisti, fondamentale testo del quale il presente lavoro è debitore, e dove si legge: “Jardins et statues sont les pôles de recomposition sans cesse différente d’une réalité mutante. Ils s’interprètent aussitôt comme autant de microcosmes, grâce auxquels est facilité le déchiffrement de la ville: luxuriance et synthèse d’un tempérament. Aragon voit en elle une *totalité* dans la *succession*. C’est ce qui le porte à célébrer, dans la première partie du *Paysan de Paris*, le Passage de l’Opéra: monde à part dans Paris, promis à une démolition prochaine permet à l’écrivain de fixer pour toujours (puisqu’elle va disparaître) sa physionomie faite d’instantanés. Nul lieu peut mieux figurer l’importance et la fragilité conjointes de l’homme. Des jardins il a l’artifice. Il réunit en effet des ambiguïtés qui se trouvent naturelles (...) et des commerces de paradoxe (...). Passage, il mérite littéralement son nom (...). Les descriptions photographiques auxquelles il se plaît dans *Le Paysan* sont autant de points de repère dans la métamorphose, et autant de départs nouveaux pour une métamorphose: elles prêtent à l’irrationnel non point sa *raison*, mais son *sens*” (Bancquart, M.C., *Le Paris des surréalistes*, Seghers, Paris, 1972, pp. 85-6).

⁶⁸ Aragon, L., *op. cit.* (1926), p. 82.

⁶⁹ Benjamin, W., *op. cit.*, p. 516.

caseggiati e parchi, lambiscono le rive del fiume, significa conoscere questi confini e le enclavi dei vari territori. Come soglia, il confine passa attraverso le strade; un nuovo territorio ha inizio come un passo nel vuoto...⁷⁰

Il Paesano, nel suo tragitto all'interno del Passage de l'Opéra, fa un'autentica esperienza del confine, o, meglio, della soglia. Il tempo del suo discorso è l'effimero istante di arresto ove si manifesta il conflitto del divenire mentre lo spazio, *zone* dove gli opposti si scontrano, è la frontiera tra il reale e il dominio dell'immaginario. Le apparenze restituiscono quindi l'immagine del divenire colto paradossalmente nella sua immobilità. Due passi un po' distanti nel testo sembrano confermare tale ipotesi. Si legge:

Je reviens sur mes pas; la lumière à nouveau se décompose à travers le *prisme* d'imagination, je me résigne à cet univers *irisé*. Qu'allais tu faire, mon ami, aux *confins de la réalité*?⁷¹

Qu'il plait à l'homme de se tenir sur le pas des portes de l'imagination! *ce prisonnier* voudrait tant s'évader encore, il hésite au *seuil* des possibilités. Il a peur de connaître déjà ce chemin de ronde qui revient à son casemate. On lui a enseigné le mécanisme de l'enchaînement des idées, et le malheureux a cru ses idées enchaînées⁷².

Il conflitto ermeneutico delle immagini, indagato attraverso il "prisme" dell'immaginazione, produce un movimento genealogico tale per cui il Paesano, tornando letteralmente indietro sui suoi passi, si ritrova ai confini della realtà, in un universo "irisé" la cui più intima essenza, come suggerisce l'etimo dell'aggettivo scelto, è nell'ibridazione e nell'ambivalenza. L'espressione "prisme de l'imagination" può essere considerata come una variazione delle "subdivisions prismatiques de l'Idée" di Mallarmé. Nonostante la significativa differenza terminologica e se si considera che l'Idée mallarmiana è una trasfigurazione depotenziata della figura idealistica⁷³, sembra lecito tracciare un'analogia tra le due concezioni poetiche. In *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, che già nel titolo contiene il richiamo a

⁷⁰ *Ibidem*, p. 94.

⁷¹ Aragon, L., *op. cit.*, p. 63.

⁷² *Ibidem*, p. 77 (corsivi miei).

⁷³ "Il semble que toute idée ait aujourd'hui dépassé sa phase critique. Il est communément reçu qu'un examen général des notions abstraites de l'homme ait épuisé insensiblement celles-ci, que la lumière humaine se soit partout glissée et que rien n'ait ainsi échappé à ce procès universel, susceptible au plus de révision. (...) L'insuffisance des moyens dialectiques, leur inefficacité dans la voie de toute certitude, à tout moment il semble que ceux qui firent de la pensée leur domaine en aient pris passagèrement conscience" (Aragon, L., *op. cit.*, p. 9). "Il ne put m'échapper bien longtemps que le propre de ma pensée, le propre de l'évolution de ma pensée était un mécanisme en tout point analogue à la genèse mythique, et que sans doute je ne pensais rien que du coup mon esprit ne se formât un dieu, si éphémère, si peu conscient qu'il fût" (*Ibidem*, p. 145).

un concetto cardine della poetica surrealista, la “descrizione” è descrizione quasi fenomenica delle molteplici e “prismatiques” suddivisioni dell’Idea “nell’istante in cui appaiono e in cui dura il loro concorso”. La Pagina si arrende a questa “successione” di immagini, costringendo la “fiction” a modellarsi secondo “la mobilité de l’écrit” che altro non è che lo stesso “emploi à nu de la pensée”. Ma se Mallarmé si propone di restituire l’immagine mobile dell’Idea e quindi di seguirne le varie “sfaccettature” o frammentazione prismatiche, lo fa pur sempre senza mettere apertamente in discussione la distinzione dialettica tra pensiero e pensato né la concezione classica della verità come adeguazione al concetto.

Nel *Paysan*, al contrario, l’errore “si mescola alla verità, il corpo alla ragione” e il pensiero ritrova il suo luogo nelle “metamorfosi spregiate, le mescolanze e gli ibridi che caratterizzano il moderno e che costituiscono, con la loro evidenza lo shock che spezza quella morfologia all’interno della quale, come in un museo o in un ossario, si depositavano le esperienze umane atrofizzate”⁷⁴. La scienza di Aragon spezza il sistema di “corréspondances” tra immagine e cose e scopre attraverso l’osservazione dei dettagli più insignificanti un universo retto unicamente dalle “lois de divergence”, da quei “tyrans transitoires” o “agents de l’hasard” che nella loro essenza effimera e ambivalente rivelano la cifra del divino. Lo spettacolo dell’eteroclitico porta il Paesano a meravigliarsi dell’immaginazione di Dio, “imagination attachée à des variaitions infimes et discordantes, comme si la grande affaire était de rapprocher un jour une orange et une ficelle, un mur et un renard”⁷⁵. Dio si serve di tre “petits trucs” nei suoi strani “essais de nature morte”: “l’absurde, le bazar, le banal”, gli stessi “trucchi” che ispirano l’impianto visivo delle descrizioni del Paesano.

Il passo riportato sopra e qui analizzato impone un’ultima considerazione che permetterà di ritornare al testo di Miller con maggiore chiarezza ermeneutica e con più rigore comparativo. La chiave interpretativa è, come spesso accade, suggerita dal livello superficiale e linguistico. Se si legge il brano all’indietro ci si imbatte nella presenza del termine *seuil*, usato per indicare la soglia da varcare al fine di entrare nel dominio delle piene possibilità, e quindi nella scelta di un lessema come *pas* impiegato in senso chiaramente figurativo per individuare un’altra soglia, quella delle porte dell’immaginazione. Se si ammette la sostanziale relazione d’identità tra immaginazione e possibilità, sulla base di un rapporto metonimico per il quale l’immaginazione è lo strumento o la facoltà intellettuale e le possibilità ciò che quello strumento permette di cogliere, allora si deve anche inferire la sostanziale sinonimia dei due termini usati.

Una rapida ricognizione dell’area semantica ricoperta da *seuil* può confermare una simile interpretazione, dischiudendo quindi un ulteriore livello di significato. Il *Dictionnaire de la langue française*⁷⁶ riporta come primo e letterale significato di

⁷⁴ Aragon, L., *op. cit.*, p.835.

⁷⁵ Aragon, L., *op. cit.*, p. 61.

⁷⁶ Robert, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1987, SV.

seuil quello di “dalle ou pièce qui forme la partie inférieure de la baie d’une porte (...)” mentre “par métaphore” il termine ha le seguenti valenze : “**Entrée.** *au seuil de la vie (Début, aube aurore), de la mort (...).* **Commencement.** Au seuil de son discours . **Entrée** (en matière) **liminaire.** *Impressions qui ne franchissent (...) pas le seuil de la conscience* (ci-dessous, 3.). **Subliminal.** L’impression d’une circulation aisée, et d’un très léger spasme viscéral, qu’un nerveux ne peut guère éviter quand il atteint le seuil de l’allégresse physique. J. Romains, les Hommes de bonne volonté, t. IV, xx, p. 215”. Andando oltre si scopre che *par extension* “[indica il] Passage à un niveau supérieur (dans une évolution). *L’apparition de la vie, de la pensée... constituent des seuils* (cf. Teilhard de Chardin, *le Phénomène humain*, p. 80, 189). **Pas, passage**”. Questi primi significati sembrano stabilire una stretta parentela tra *seuil*, *pas* e *passage* all’interno di un dominio astratto riferibile oltre che al livello meramente biologico alle facoltà propriamente cognitive. Se si ammette, secondo quanto affermato sopra, che l’immaginazione del Paesano lungi dall’essere una semplice ancella della ragione o una, seppur importante, facoltà kantiana di mediazione tra noumeno e fenomeno, quanto piuttosto *la* facoltà che permette la conoscibilità del mondo perché ne ricrea i presupposti ontologici, non è arbitrario inserire tra i *seuils* citati nel dizionario il *seuil des possibilités* e quindi le *pas- (seuil) des portes de l’imagination*. Andando oltre al terzo dei significati registrati per il termine *seuil* si legge “(1865, *seuil de la conscience* in *Année sc. et industr.* 1866, p. 322 ; trad. all. *Schwelle*, Herbart). *Physiol., psycho.* Niveau d’intensité minimal d’un stimulus, au-dessus duquel une excitation n’est plus perçue. **Limite.** *Au seuil.* → **Liminaire.** *Seuil absolu:* minimum de stimulation entraînant une sensation”. La presenza dell’equivalente tedesco riporta non solo alle già citate considerazioni di Benjamin sul significato quasi archetipico e subcosciente del *passage* e delle sue soglie, ma autorizza, percorrendo il livello linguistico, un paragone a distanza con il *threshold* di *Tropic*.

Il *Websters Third New International Dictionary of the English language unabridged*⁷⁷ ricostruisce per *threshold* un’area semantica non dissimile a quella riportata per *seuil*, in quanto, se il primo significato, esattamente come nel *Dictionnaire de la langue française*, dà conto del senso più letterale di *threshold* (“The plank, stone, piece of timber or metal that lies under a door”), mentre il secondo prevede due varianti, una a indicare “GATE, DOOR b (1) END, BOUNDARY” e l’altra invece “the place or point of entering or beginning: ENTRANCE, OUTSET”, il terzo significato fa riferimento all’etimologia tedesca. In questo caso *threshold* è “[trans. of G *schwelle*]: the point at which a physiological or psychological effect begins to be produced (...) <below the ≈ of consciousness> ”.

⁷⁷ *Websters Third New International Dictionary of the English language unabridged*, Encyclopedia Britannica (1909), Inc, Chicago, London, Toronto, Geneva, Sydney, Tokyo, Manila, Merriam Co, 1971, SV.

Passando dal livello propriamente linguistico a quello del significato e infine del senso, si deve ricordare che se il Paesano invita esplicitamente il lettore a entrare in questo nuovo dominio, spingendolo a non esitare e a varcare le porte dell'immaginazione per entrare nel regno delle possibilità, l'Io narrante di *Tropic* suggerisce, più implicitamente e in maniera obliqua attraverso la mediazione dei quadri di Matisse, ma con uguale forza, l'urgenza di lasciarsi attraversare dalla luce dell'arte per trovare una traduzione concreta ai contenuti del cuore. In entrambi i casi mi sembra di poter affermare che la soglia, *seuil pas o threshold*, separi l'inautenticità dall'autenticità, la dispersione razionale dalla pienezza onirica e archetipica, la dura realtà dell'essere gettato (*be ejected*), su una terra grigia ricoperta di grasso e abitata da corpi amputati, dall'immaginario, capace di riscrivere quella realtà, attirando l'uomo fuori dal *casemate* nei giusti *precincts* del mondo vero, dandogli un progetto, grazie al quale trascendersi ed evadere dalla prigione, e fornendo all'artista (parola da usare con tutte le riserve del caso) una partitura significativa dalla quale reperire i segni, siano essi iconici o linguistici, di una nuova *langue* svincolata dai lacci emostatici imposti dalla tirannia della ragione. Sia il Paesano che la voce narrante di *Tropic* hanno un'autentica epifania sulla *soglia* che separa l'ordinario dallo stra-ordinario ed è proprio su questo *pas* che hanno la possibilità di aprire le *portes* alla loro autentica *parole*.

V) Parigi: soglia tra reale e immaginario.

L'attenzione "entomologica" al reale nei suoi aspetti banali e nelle sue correlazioni assurde conduce il Paesano ai "confins de la réalité", proprio come in *Tropic of Cancer* la visione delle storture urbane porta sino alla soglia di una galleria d'arte⁷⁸, dove l'io narrante si sente letteralmente tratto nei "proper precincts of the human world". Come si è detto nel paragrafo precedente, in tutti e due i testi si tematizza la figura della soglia come passaggio dal reale all'immaginario, si demistifica il metodo cartesiano delle idee chiare e distinte e si rifondano i paradigmi conoscitivi e creativi. Miller si affida alla mediazione di un genio artistico per consegnare al lettore le linee della sua prassi descrittiva quando, a proposito del "poem" di Matisse scrive:

No searching for formulae, no crucifixion of ideas, no compulsion other than to create. Even as the world goes to smash there is one man who remains at the core, who becomes more solidly fixed and anchored, more centrifugal as the process of dissolution quickens.⁷⁹

⁷⁸ È forse opportuno riportare almeno in nota il desolato panorama urbano che l'io narrante ci offre prima di arrivare alla galleria d'arte in modo da cogliere pienamente quel rovesciamento radicale della prospettiva conoscitiva che si verifica *on the threshold* della galleria d'arte, in modo non dissimile da quanto accade al Paesano *au seuil* del Passage. Si legge: "(...) I think of Lucienne sailing down the boulevard with her wings outstretched, a huge silver condor suspended over the sluggish tide of traffic, a strange bird from the tips of the Andes with a rose-white belly and a tenacious little knob. ;Sometimes I walk home alone and I follow her through the dark streets, follow her through the court of the Louvre, over the Pont des Arts, through the arcade, through the fents and slits, the somnolence, the drugged whiteness, the grill of the Luxembourg, the tangled boughs, the snores and groans, the green slats, the strum and tinkle, the points of the stars, the spangles, the jetties, the blue and white striped awnings that she brushed with the tips of her wings. In the blue of an electric dawn the peanut shells look wan and crumpled; along the beach at Montparnasse the water lilies bend and break. When the tide is on the ebb and only a few syphilitic mermaids are left stranded in the muck, the *Dôme* looks like a shooting gallery that' s been struck by a cyclone. Everything is slowly dribbling back to the sewer. For about an hour there is a deathlike calm during which the vomit is mopped up. Suddenly the trees begin to screech. From one end of the boulevard to the other a demented song rises up. It is like the signal that announces the dose of the exchange. What hopes there were are swept up. The moment has come to void the last bagful of urine. The day is sneaking in like a leper. . . . One of the things to guard against when you work nights is not to break your schedule; if you don't get to bed before the birds begin to screech it's useless to go to bed at all. This morning, having nothing better to do, I visited the *Jardin des Plantes*. Marvelous pelicans here from Chapultepec and peacocks with studded fans that look at you with silly eyes. Suddenly it began to rain. (...) At the Café de l'Avenue, where I stop for a bite, a women with a swollen stomach tries to interest me in her condition. She would like me to go to a room with her and while away an hour or two. (...) As soon as the baby is born and handed over to the authorities she will go back to her trade, she says. She makes hats. (...) I fell something stirring inside. It takes my appetite away. (...) I am speaking naturally of that world which is peculiar to the big cities, the world of men and women whose last drop of juice has been squeezed out by the machine-the martyrs of modern progress. It is this mass of bones and collar buttons which the painter finds so difficult to put flesh on" (Miller, H., *op. cit.* (1934), p. 164-66).

⁷⁹ *Ibidem*, p. 168.

Non si deve cercare la formula perché la verità è l'inclassificabile, perché il mondo come “sogno di un entomologo” è il trionfo del caos. In una *mise en abîme* per così dire di secondo grado del tema dello spazio, si coglie il rovesciamento del paradigma visivo: il centro è paradossalmente il “mozzo di questa ruota [il mondo] che va a pezzi” e la descrizione è descrizione del collasso, attraverso la rappresentazione pittorica dei pigmenti di colore. L'artista è quindi, in quanto tale, figura dell'estremo confine che, operando la trasfigurazione metafisica dello spazio nel “domaine interdit” dell'immaginario a partire dal piano fisico della realtà, sovverte il tradizionale processo simbolico della creazione. Non è più l'indiscussa supremazia dell'Idea, di quella “grossa macchia bianca” che tanto opprime il protagonista della *Nausea*, a costituire il filo conduttore latente della descrizione, quanto piuttosto l'immagine della sua dispersione. Il racconto diventa vero e proprio contro-canto “centrifugo” sul versante dell'immaginario del movimento centripeto del mondo.

Il Paesano compie un processo identico sul piano gnoseologico ma il suo risultato sembra diverso in quanto la rivendicazione della facoltà di immaginazione porta alla riqualificazione ontologica del reale, scoperto come “fantastique héreux”. La demistificazione del mito del concatenamento delle idee, e quindi la riscoperta quasi ieratica dell'*hasard*⁸⁰ come unico *pattern* conoscitivo, non porta come in Miller a una costituzione dell'immaginario artistico come mera fantasmagoria, quanto piuttosto a una rifondazione del concetto stesso di realtà. Sovvertendo le stesse linee poetiche del surrealismo, Aragon non si limita a una semplice inversione allegorica dei piani di lettura che produrrebbe l'evocazione pur trasfigurata di un'altra dimensione occulta svelabile solo per illuminazione estemporanea. Se, come sostiene Benjamin, la città è in sé “realizzazione dell'antico sogno del labirinto” e se le profondità dell'immaginazione portano il Paesano negli abissi di “un labirinto senza Minotauro”, questo stesso labirinto è figura del reale in quanto intreccio di differenze e luogo di contraddizione. Nel rifiuto radicale della filosofia della ragione e dell'Io, ma anche della prassi simbolista e allegorica⁸¹, Aragon non mira alla ricostituzione di altre distinzioni binarie ma a una “poesia in quanto *phronesis*, in quanto sapere per la vita, in quanto sapere che emerge dal pathos e dal complesso dell'esperienza umana”⁸² attraverso l'ibridazione dei generi e del linguaggio.

La differenza con Miller appare evidente se si considera un passo di *Tropic of Cancer*, immediatamente successivo a quelli citati sopra, dove l'immaginazione non

⁸⁰ “Par ces temps magnifiques et sordides (...) je vivais au hasard, à la poursuite du hasard, qui seul parmi les divinités avait su garder son prestige..” (Aragon, L., *op. cit.*(1926) , p. 141).

⁸¹ “Il me semblait bien que l'essence de ces plaisirs fût toute métaphysique, il me semblait bien qu'elle impliquât à leur occasion une sorte de goût passionné de la révélation. Un objet se transfigurait à mes yeux, il ne prenait point l'allure allégorique ni le caractère du symbole ; il manifestait moins une idée qu'il n'était cette idée même. Il se prolongeait ainsi profondément dans la masse du monde. Je ressentais vivement l'espoir de toucher à une serrure de l'univers : si le pêne allait tout à coup glisser” (Aragon, L., *op. cit.*(1926) , p. 143).

⁸² Rella, F., *op. cit.*(2000), p. 839.

si pone come strumento di rifondazione del reale e dove l'immaginario costituisce, sul piano epistemologico, un mero concetto limite cui la conoscenza deve tendere e, sul piano ontologico, una duplicazione fantasmagorica e disvelante del mondo reale.

In the evening now and then, skirting the cemetery walls, I stumble upon the *phantom* odalisques of Matisse fastened to the trees, their tangled manes drenched with sap. A few feet away, removed by incalculable eons of time, lies the prone and mummy-swathed *ghost* of Baudelaire, of a whole world that will belch no more. In the dusky corners of cafés are men and women with hands locked, their loins slather-fleeked; nearby stands the *garçon* with his apron full of sous, waiting patiently for the entr'acte in order to fall upon his wife and gouge her. Even as the world falls apart the Paris that belongs to Matisse shudders with bright, gasping orgasms, the air itself is steady with a stagnant sperm, the trees tangled like hair. On its wobbly axle the wheel rolls steadily downhill; there are no brakes, no ball bearings, no balloon tires. The wheel is falling apart, but the revolution is intact...⁸³

Le “fantomatiche odaliche” di Matisse così come “lo spettro pronò” di Baudelaire sono i segni della stratificazione temporale inscritta nel tessuto urbano, l'ultima resistenza dell'Io prima che “la ruota” si spezzi definitivamente. Alla rivoluzione della conoscenza non può più seguire negli anni neri, gli anni trenta, una rivoluzione ontologica. Nessuno forse può più dire come il Paesano: “je n'avais pas compris que le mythe est avant tout une réalité, et un nécessité de l'esprit, qu'il est le chemin de la conscience, son tapis roulant”⁸⁴. Il Miller descrittore descrive il mondo reale mostrandone l'altro da sé e individuando nell'*ora* del tessuto urbano la compresenza simultanea di passato e futuro. In un oscillare straniante tra reale e immaginario, le “verità” annunciate nello spazio metafisico dei quadri di Matisse vengono riattualizzate dallo spazio fisico. Proprio nel cimitero, che contiene in sinistra contiguità i più distanti “eons of time”, riappaiono le creature fantomatiche del pittore. La loro rievocazione non è semplice trasfigurazione del luogo sul piano dell'immaginario, ma, più radicalmente, definizione dello spazio creativo. Nel quadro di Matisse la rappresentazione “di una Parigi che vibra di chiari, ansanti orgasmi” è possibile solo nella consapevolezza dell'annientamento del mondo. Si realizza una isotopia tra la morte attualizzata dal luogo fisico del cimitero e la fantasmagoria della morte presentita nello spazio metafisico della creazione artistica. Si può ipotizzare che il modello descrittivo di *Tropic* si organizzi sul paradigma del quadro come trasfigurazione mitica del reale osservato, come lettura dei frammenti del passato e insieme come fantasmagoria del futuro di morte.

⁸³ Miller, H., *op. cit.*(1934), pp. 174-5.

⁸⁴ Aragon, L., *op. cit.*(1926), p. 142.

Se il mito non è per Miller una realtà, come lo era invece per l'Aragon del *Paysan*, il paradigma critico di indagine si basa per contro sulla stessa concezione dialettica. Rifiutata la possibilità di sintesi idealistica dei contrari, l'opera letteraria nasce dalla mancata risoluzione della contraddizione dando vita a una dialettica tragica che scopre nel linguaggio l'unica possibilità di rappresentazione del reale. Si allude a quel movimento del discorso che parte dalla descrizione della sinistra contiguità delle immagini nel luogo del loro massimo conflitto ermeneutico, ovvero nella Città, per arrivare alla esposizione della paradossale simultaneità dei livelli temporali di quelle stesse immagini. Lo spazio urbano è un sistema *attuale* di segni che vivono della loro negazione, in quanto spezzano l'immediatezza della certezza sensibile dell'istante per aprire allo sguardo l'oltre del loro passato e del loro futuro. Se, come evidenziato sopra, la "soglia" funziona a livello tematico come termine sincretico globale, capace di operare la distribuzione tra le due liste paradigmatiche, e di giustificare, in Aragon, la deriva metonimica e l'ipertrofia dei dettagli, e in Miller gli improvvisi rovesciamenti prospettici⁸⁵, questa complicata trama temporale costituisce l'intelaiatura dello spazio distribuzionale. Ogni immagine evocata, che sia un particolare architettonico o un oggetto esposto nello spazio, vive all'interno di un sistema conflittuale di segni contigui e di diversa natura perché è in sé, al di là dell'immobilità effimera dell'istante, contraddizione. Ogni immagine è quindi in sé quel "golfe hétéroclite des apparences" che è lo spettacolo urbano, perché contiene la traccia del suo essere stato e la premonizione del suo futuro, provocando quindi uno slittamento metaforico dal piano dell'istante ermeneutico a quello genealogico dell'Atemporalità.

Il *Timelessness*, figura di apertura di *Tropic*, è speculare al *Placelessness* se il "da sempre presente" si realizza solo nell'ovunque metropolitano. La letteratura "urbana" raccoglie il canto isolato dei vertici poetici dell'800, e spinge fino al

⁸⁵Il passo, analizzato sopra e relativo all'arrivo del narratore a Rue de Sèze, è un esempio al riguardo illuminante perché, come già si è avuto modo di notare, la *soglia* della galleria costituisce la frontiera tra la realtà urbana, definita *peculiar* e descritta attraverso le figure della prostituta Lucienne e della donna incinta pronta a concedersi, e il mondo autentico racchiuso all'interno dei *precincts* dello spazio che ospita le tele di Matisse. Senza voler essere ripetitivi, è forse opportuno insistere sul fatto che l'ingresso nella galleria opera un rovesciamento della prospettiva: dall'osservazione del desolante panorama fenomenico che non lascerebbe alcuna speranza, si passa alla trasfigurazione lirica e noumenica di quella realtà negativa attraverso la mediazione intertestuale di Proust e Matisse. Il rovesciamento della prospettiva è relativo alla stessa posizione del descrittore in uno spazio chiaramente metaforizzato, al suo sostare nei territori della realtà o piuttosto in quelli catartici dell'immaginario. Non siamo di fronte a una dicotomia né a una riproposizione di schemi binari perché l'immaginario non è creazione *ex nihilo* né approssimazione verosimile alla realtà descritta, quanto piuttosto verità di questa realtà, *désœuvrement*, per dirla con Aragon, dell'essenza nascosta nei lineamenti urbani. Si rimanda ai paragrafi II e III del presente capitolo per l'analisi più approfondita del transito tra le due dimensioni e della rivoluzione epistemologico-conoscitiva operata, a mio avviso, dal descrittore di *Tropic of Cancer*. Inoltre, senza anticipare oltre, si nota che tale aspirazione, in Miller quasi metafisica, trova in *Voyage au bout de la nuit*, romanzo di Céline analizzato nel IV capitolo, una formulazione ancora diversa che condivide con il testo dell'americano una certa urgenza di ostentazione della verità, con la differenza che le *vérités absolues* pronunciate da Bardamu partono da un orizzonte tutto fisico e fenomenico per ricaderci inesorabilmente e anche che la rivelazione riguarda piuttosto la demistificazione dicotomia tra bugia scintillante della retorica propagandata dal sistema e autenticità degradata di periferie indomabili.

parossismo il sentimento di sradicamento metropolitano. Ogni scrittore in quanto abitante diventa il *Je* “éphémère et point trop mécontent”⁸⁶ del Rimbaud delle *Illuminazioni*, “citoyen d'une métropole crue moderne”. Ma il *Tu* poetico, la *Ville* cui si rivolge Rimbaud, è investito, nel '900, dallo stesso processo di dispersione cui va incontro il soggetto, processo innescato dalla “potenza del fascino formale del continuo”. Il flusso della moltiplicazione delle merci, così ben esemplificata a livello metonimico dal *passage*, subisce l'interruzione generata dai cambiamenti della moda andando incontro a dei salti temporali. L'unico radicamento del soggetto- oggetto rimane quello nel terreno della precarietà e del transitorio, il cui paradigma descrittivo è fornito dall'esistenza nella metropoli.

L'impianto descrittivo di *Tropic of Cancer* si costruisce sull'intuizione straniante del paradossale spazio -temporale che caratterizza la vita nella e della città e il cui paradigma per eccellenza è Parigi. Una Parigi che “hardly lends itself to a tour, even with the best of intentions”, una Parigi che “has to be lived, that has to be experienced each day in a *thousand different forms* of torture, a Paris that grows inside you like a cancer, and grows and grows until you are eaten away by it”⁸⁷.

L'esperienza urbana è non solo *Erlebnis* della molteplicità ma inversione della relazione uomo – mondo. La prima spia linguistica è offerta dall'uso della forma passiva per i verbi *to live* e *to experience*, che indicano l'azione del soggetto sull'oggetto urbano. Immediatamente dopo, Parigi guadagna addirittura lo statuto di Soggetto (*that Paris that grows inside you*) fino a modalizzarsi secondo le categorie dell'eroe. L'uomo, in quanto abitante della metropoli, non è più il Soggetto ma l'oggetto-preda dell'azione della Città, cancro maligno che divora l'Io sul suo stesso terreno. Parigi, in quanto attante collettivo⁸⁸, si presta a molteplici letture. A un

⁸⁶ Rimbaud, A., *Illuminations* (1886), ora in *op. cit.* (1965), p. 171.

⁸⁷ Miller, H. *op. cit.* (1934), p. 183

⁸⁸ Nei testi analizzati, Parigi figura come una sorta di attante collettivo la cui complessa modalizzazione rivela un autentico paradosso descrittivo e anche una demistificazione delle tradizionali logiche binarie. Oggetto del desiderio, quasi sempre frustrato, dell'eroe/ scrittore moderno, la città diventa essa stessa il Soggetto, che da "preda" diventa “cacciatore”, non più quindi oggetto di comunicazione tra Descrittore e Descrittario, ma Soggetto che comunica per antifrasi al personaggio l'impossibilità della sua azione, votata allo scacco. L'applicazione delle categorie narratologiche a tipi testuali convenzionalmente definiti come descrittivi, si giustifica proprio in considerazione della labilità del confine tra narrativo e descrittivo in testi dove si assiste a una progressiva spazializzazione delle strutture temporali della storia e a una loro proiezione erosiva sul tessuto urbano. Se si accetta di definire la logica narrativa in base alla sua stessa illogicità e cioè, come afferma Roland Barthes, in quanto applicazione dell'errore noto alla scolastica sotto la forma del *post hoc, ergo propter hoc*, la rinuncia ostentata dell'alibi causalistico e la demistificazione del presunto finalismo della storia potrebbero apparire come la rinuncia, meno evidente e sbandierata che negli esiti destrutturanti del *Nouveau Roman*, della concezione tradizionale del romanzo. Si potrebbe dire, applicando ai testi *dell'entre deux guerres* qui in esame l'ipotesi che Debenedetti formula a proposito del *Dottor Živago* di Pasternak e de *La Noia* di Moravia, che la scoperta del principio d'indeterminazione di Heisenberg fa piena irruzione nei territori letterari sostituendo al concetto finalistico di causa quello fluido del caso, quando non addirittura, come in Miller, del caos. La letteratura che fonda il mito di Parigi, destinandolo a una lunga vita, parte secondo Roger Caillois dalla metamorfosi della città in luogo di avventura, metamorfosi che “tient à la transposition dans son décor [della città] de la savane et de la forêt de Fenimore Cooper où et toute branche cassée signifie une inquiétude ou un espoir où tout tronc dissimule le fusil d'un ennemi ou l'arc d'un invisible et

primo livello, è il “mozzo della ruota”, estremo confine di un mondo che va a pezzi, ovvero la “cornice” dove si realizza la disintegrazione della soggettività egoica. Ma, a un secondo livello, il contesto spazio-temporale non è più solo superficie di scrittura/lettura della contraddizione dell'io, né semplicemente luogo di esperienza di questa dispersione, ma Soggetto autonomo che, nella sua paradossale conflittualità, diventa esso stesso contraddizione che agisce sull'uomo. Siamo di fronte a un cortocircuito logico: la descrizione della Città, offrendo il co-testo e il contesto dell'enunciazione, diventa essa stessa “langue”, “dictionnaire” dove “pas un mot n'en est banni”⁸⁹. Le “réalités” di Aragon sono i “segni” che il Paesano letteralmente legge nelle insegne, sulle “pancartes”, attraverso le vetrine del *Passage*⁹⁰ mentre in

silencieux vengeur” (Caillois, R., *Paris mythe moderne*, «Nouvelle revue française» (284), 1^{er} Mai 1937, p. 685). Se come sostiene il critico, vicino agli ambienti surrealisti, “tous les écrivains, Balzac le premier, ont marqué cet emprunt” (*Ibidem*), e se il romanzo poliziesco si sviluppa a partire dalla riformulazione dell'esperienza come percorso lungo le tracce che conducono a essa, trascrizione urbana della caccia nei boschi, è pur vero che, come evidenza Benjamin, gradualmente queste esperienze perdono la loro consequenzialità, il riferimento al sistema, diventando “prodotto del caso” e recando in sé “una costitutiva interminabilità” (Benjamin, W., *op. cit.*, p. 871). D'altronde all'eroe tipo dei romanzi d'avventura di fine ottocento, “le génie di crime, l'empereur de l'épouvante, le maître des transformations saugreneuses, celui qui modifie à volonté son visage et dont le costume, perpétuellement changeant, défie toute description”, si sovrappone gradualmente un altro personaggio coevo, il *flâneur*, l'instancabile passeggiatore urbano dedito all'ozio e ubriaco di visioni casuali. I personaggi della prima stagione surrealista, da Anicet a Corsaire Sanglot e Volpe, costituiscono la più felice sintesi delle due creature ottocentesche, protagonisti di storie giocate tra avventura e desino, beffardi interpreti delle profondità misteriose di Parigi e avidi divoratori di spettacoli urbani. (Per una disamina puntuale dei romanzi surrealisti di avventura, che in tale sede non può essere affrontata, si rimanda al già citato lavoro di M.C. Bancquart, su *Le Paris des surréalistes*, pp. 41-63). Il Paesano condivide con i suoi compagni un po' più vecchi la gioia metropolitana ma ne inverte il percorso: non più dalla trama invisibile e incosciente alle apparenze, ma da queste all'essenza del mito. Gli anni trenta, soprattutto “americani”, portano un'ulteriore metamorfosi che sostituisce definitivamente all'avventura il destino, un destino crudele e ineluttabile che trasforma radicalmente la sfida di Rastignac nella rassegnazione straniata di Ronquentin, consapevole della fine delle avventure e che rende la Parigi milleriana zona sospesa tra l'utopia del Caos atemporale e l'impotenza storica di chi la abita.

⁸⁹ Aragon, L., *op. cit.* (1926), p. 207.

⁹⁰ La *parole* del Paesano nasce dalla lettura/riscrittura dei segni verbali e iconici che egli scorge nella sua visita al *Passage*. I primi segni offerti da quello che si rivelerà un vero e proprio “dizionario” riguardano le insegne poste dagli esercenti dei negozi seriamente minacciati dall'imminente distruzione del *passage* previsto dal piano di haussmanizzazione forzata della città. Il Paesano non si limita a riportarne il contenuto ma ne rispetta la forma, offrendo al lettore anche la *mimesis* della vista grafica che qui sarà trascurata per esigenze di brevità. La lettura/riscrittura inizia da una “placard” affissa “aux vitres du *Petit Grillon*” e definita “le premier signe que nous rencontrons dans le passage d'une effervescence légitime qui s'est emparée de tous les habitants de ce lieu depuis qu'on connaît les estimations d'indemnité par la société concessionnaire pour la Ville de Paris des travaux du boulevard Haussmann” (*ibidem*, pp. 34-5). Poco oltre il Paesano approfondisce il tema del conflitto osservando: “des signes de cette lutte, on en trouve un peu partout dans le passage, soit qu'on interroge les gens, soit qu'on lise les annonces aux devantures” (*ibidem*, p.36). L'attento descrittore ci offre vari esempi di questa lotta, il primo riguarda il negozio di filatelia: “chez le marchand de timbres-postes qui fait suite au *Petit Grillon*, et où mélancoliquement deux papiers successifs, l'un au dessus de l'autre, racontent succinctement une brève histoire :

Fermé pour cause de maladie
et plus bas :

Fermé pour cause de décès
on avait collé un article de journal, extrait, m'a-t-on dit, du *Bien Public*” (*ibidem*, pp36-37), articolo puntualmente e fedelmente riportato dal Paesano. Segue nella *galerie du Baromètre* la *pancarte*

Miller la “réalité” è perenne discrasia tra significante e significato. Se Parigi è un sistema linguistico, *langue*, è anche la *parole*, in quanto sia il Paesano che l'io narrante di *Tropic*, imparando a parlare a partire dalla mescolanza di segni offerta dallo spettacolo urbano, parlano il linguaggio ibrido.

A un ulteriore livello, il racconto *nella* Città in quanto racconto *della* Città, diventa il (non) racconto dell'io perché la topografia parigina, come scriveva Benjamin, è proiezione dello spazio mitico della tradizione e in questo spazio l'uomo si coglie come non storico. In un gioco di rimandi intertestuali, lo spazio urbano si proietta sul piano psicanalitico: “labirinto senza Minotauro”, “regno dell'ombra”, in Aragon, e inferno in Miller, Parigi funziona come inconscio collettivo e individuale, ponendosi di nuovo come il Soggetto atemporale del discorso, come la prima e unica *parole*.

A un ultimo livello metadescrittivo, i “quadri” della Città servono, non più come luogo di deposito della memoria del testo e del sapere enciclopedico del mondo, ma come riflessione sull'unico romanzo ancora possibile, quello di una “eroica discesa nelle viscere della terra”, dalla quale né il Paesano né il narratore di *Tropic* ritornano. Ma mentre in Aragon quell'inferno è felicemente scoperto come *réalité*, perché convivenza degli opposti e *zone* di scambio tra i significati, in Miller l'Ade

posta dal “marchand de vins et de champagnes” (*ibidem*, p. 37), manifesto inserito tra due cartelli che indicano i prezzi dello champagne e del porto, manifesto e cartelli anche in questo caso rigorosamente trascritti dal descrittore. Andando avanti nella lettura, ci si imbatte nell'*affiche* del Théâtre Moderne che indica “les prix des places” (*ibidem*, p. 86), quindi nelle “petites pancartes accrochées (...), qui sont à profusion chez Certâ, qu'elles vantent le Martini, le Bovril, la Source Carola ou le W.M Youngers Scotch Ale” (*ibidem*, p.99). Il paesano dopo aver notato che “parfois elles se succèdent en cascade” riporta senza indugio la lista di questi piccoli cartelli appesi nel Café reso celebre dalle riunioni del gruppo Dada nell'immediato dopo guerra. Senza esitazione il Paesano proseguendo nel suo viaggio attraverso i meandri del *passage*, registra altri e numerosi cartelli e manifesti pubblicitari. Un esempio di come la mediazione linguistica di queste *pancartes réclames* e *affiches* di vario genere, sia non una mera e autoreferenziale dovezia enciclopedica ma un vero e proprio déclencheur del discorso letterario viene dall'osservazione della *porte du 17* tappezzata insieme a “son escalier de ténèbres” di targhe tra le quali lo stesso Paesano si perde. Dopo averle fedelmente riportate si lascia andare, a partire dai nomi delle attività indicate nelle *pancartes*, alla seguente considerazione: “démon des suppositions, fièvre de fantasmagorie, passe dans tes cheveux d'étoupe tes doigts sulfureux et nacrés, répons: qui est Prato, et au premier étage avec son ascenseur paradoxal, quelle est cette agence que par esprit de système je ne peux croire qu'une vaste organisation pour la traite des blanches. Retournez vis-à-vis, voici le petit restaurant où je trouve dans notre marche vers les profondeurs de l'imagination, les derniers traces du Mouvement Dada” (*ibidem*, pp. 114-15). Tale passo dimostra come il *passage* contenga una memoria stratificata che conduce a ritroso fino, addirittura, al movimento dadaista. I nomi delle attività, siano esse negozi di moda o oscure e non meglio precisate agenzie, attivano il demone della ricerca, dando vita a quella febbre bruciante di fantasmagoria che porta, dalla visione immediata e scrupolosa della realtà, alle profondità spesso incoscienti e subliminali dell'immaginazione. La *parole* del Paesano si produce *au seuil des possibilités*, come trasfigurazione onirico-mitica dei segni linguistici reperiti nelle targhe e nei cartellini del *passage*. Se la lettura dei manifesti di lotta degli esercenti sviluppa una vera e propria ricostruzione archeologica e storica del passaggio dell'Opera, la lettura di nomi senza volto diventa pre-testo per una rifondazione ontologica del tessuto urbano, possibile proprio grazie alla mediazione linguistica offerta dal predominante apparato descrittivo fatto di liste minuziose. Il movimento descrittivo passa dall'osservazione dello strato superficiale all'approfondimento metonimico delle parole per arrivare a una libera associazione orizzontale che articola la trama metaforica a partire dalla riflessione che il sistema linguistico fa su di sé.

parigino è solo il luogo dove più ferocemente si sperimenta una vita fatta di “grief and anguish” e il paradigma descrittivo per l’indagine di un mondo che “reveals itself for the mad slaughterhouse that it is”. La valenza metaletteraria della Parigi di *Tropic* emerge con particolare forza in un passo del testo, dove il narratore, appena uscito dalla pensione Orfila, luogo dei drammi di Strindberg, inserisce addirittura il suo nome e il suo discorso nella lunga e autorevole tradizione di pellegrinaggio letterario verso Parigi. Si legge:

After leaving the Pension Orfila that afternoon I went to the library and there, after bathing in the Ganges and pondering over the signs of the zodiac, I began to reflect on the meaning of that inferno which Strindberg had so mercilessly depicted. And, as I ruminated, it began to grow clear to me, the mystery of his [di Strindberg] *pilgrimage*, the Hight which the poet makes over the face of the earth and then, as if he had been ordained to re-enact a lost drama, the *heroic descent* to the very bowels of the earth, the dark and fearsome sojourn in the *belly of the whale*, the bloody struggle to liberate himself, to emerge clean of the past, a bright, gory sun *god* cast up on an *alien* shore. It was no mystery to me any longer why he and others (Dante, Rabelais, Van Gogh, etc., etc.) had made their pilgrimage to Paris. I understood then why it is that Paris attracts the tortured, the hallucinated, the great maniacs of love. I understood why it is that here, at the *very hub of the wheel*, one can embrace the most fantastic, the most impossible theories, without finding them in the least strange; it is here that one reads again the books of his youth and the enigmas take on new meanings, one for every white hair. One walks the streets knowing that he is mad, possessed, because it is only too obvious that these cold, indifferent faces are the visages of one's keepers. *Here all boundaries fade away and the world reveals itself for the mad slaughterhouse that it is that it is*. The treadmill stretches away to infinitude, the hatches are closed down tight, logic runs rampant, with bloody cleaver flashing. The air is chill and *stagnant*, the *language apocalyptic*. Not an exit, sign anywhere; no issue save death. A blind alley at the end of which is a scaffold.⁹¹

⁹¹ Miller, H., *op. cit.* (1934), p. 185. Si segnala brevemente l’analogia con le immagini suggerite dalla poesia di Baudelaire analizzata nel primo paragrafo, *Chant d'automne*. Oltre al patibolo, figura tematizzata nella terza quartina della poesia, non può sfuggire l’evocazione dell’inferno comune ai due autori, né il movimento di caduta verticale negli abissi della terra disegnato tanto dai versi di Baudelaire quanto dalla descrizione milleriana, oltre ovviamente ai riferimenti stagionali esaminati nel primo paragrafo del presente lavoro. La tonalità emotiva appare identica: una sensazione di disperazione percorre i versi e la descrizione, concretizzandosi non solo in una connotazione che insiste sul carattere lugubre e angosciante del luogo metaforico dipinto, ma anche nello sviluppo dei motivi apocalittici che rendono bene il senso di chiusura esistenziale comune tanto all’Io lirico quanto al descrittore.

Per compiere il “*désœuvrement*” della realtà oggettiva e sviluppare quindi l'autocoscienza romanzesca, sembra necessario affidarsi di nuovo alla mediazione dell'immaginario. La descrizione della città è quindi in un certo senso sempre descrizione di secondo grado, se, per arrivare alla definizione dell'oggetto fittivo, si deve partire dalla riflessione sulle sue *altre* rappresentazioni figurative e concettuali. L'inferno dipinto da Strindberg costituisce non solo il doppio metonimico dello spazio reale sul piano dell'immaginario, ma anche, a livello più propriamente linguistico, l'isotopia figurativa sulla quale si organizza la descrizione. Se, infatti, la lettura del brano suggerisce l'identificazione dell'inferno (rappresentato) e della Parigi (esperita) ciò è possibile grazie alla fitta trama lessicale giocata sull'ampliamento e la variazione dell'arcilessema “inferno” posto in apertura. Per creare, l'autore deve, come l'eroe classico, scendere nelle viscere della terra e soggiornare, come Giobbe, nel ventre della balena. Questo itinerario corrisponde al pellegrinaggio, altro termine di eco mistica, di Strindberg Dante, Rabelais, e Van Gogh nella città di Parigi, perché Parigi è questo ventre e queste viscere, perché Parigi è, in breve, figura emblematica dell'inconscio. Il linguaggio si modella significativamente su quello mitico contaminandosi con quello biblico dell'Apocalisse.

Parigi è lo spazio mitico che attrae i *possessed*, coloro abitati dal *daimon* della creazione artistica⁹²; è il biblico “very hub of the wheel”, il punto estremo salvato dalla dissoluzione del mondo. Ma Parigi è anche l'inconscio perché dell'inconscio ha la logica paradossale e “rampant” della simultaneità e della contiguità. I *boundaries* – i confini – svaniscono consegnando il mondo all'infinito spazio –temporale, dove l'aria è “stagnante” e l'unica possibile via di uscita è la morte, cioè la negazione più radicale di ogni prospettiva storica. Se Parigi è dominio incontrastato della contraddizione, delle “più impossibili teorie” e della moltiplicazione del significato (“the enigmas take on new meanings, one for every white hair”), il suo linguaggio è il “*language apocalyptic*”.

⁹²Nel suo studio sul ruolo rivestito da Parigi nella letteratura americana tra le due guerre, Jean Meral individua tre diverse generazioni di esuli corrispondenti a tre diverse linee poetiche. Miller, insieme tra gli altri a Anaïs Nin e Djuna Barnes, appartiene alla terza ondata. Come evidenza Meral, per questi scrittori la città costituisce “un écran sur lequel projeter leurs fantasmes, non pas ceux d'Américains naïfs en quête d'exotisme et de sensations, mais ceux d'adultes marqués par la vie et torturés par les vieux démons de la création littéraire. L'image qu'ils donnent de la ville est en rapport étroit avec leur âge et leur statut particulier, avec leur appartenance à un courant souterrain de la littérature qui n'émerge qu'après 1930. Cette image remet en question celle qui précède. Elle incorpore des éléments nouveaux et parfois choquant. Elle manifeste l'intérêt pour les mouvements d'avant-garde, en particulier pour le surréalisme. En faisant des réserves dans le cas de Djuna Barnes, les œuvres sont essentiellement autobiographiques, et ces textes fortement marqués par des motifs hypertrophiés décrivent une ville égomorphique qui dans ce sens est aussi une cité de l'intérieur” (Meral, Jean, *Paris dans la littérature américaine*, Ed. du CNRS, Paris, 1983, p. 237). Si segnala inoltre, a conforto di tale interpretazione, quanto riportato dall'*Oxford Dictionary* (*op. cit.*, SV), come secondo significato del termine *possessed*, “inhabited and controlled by a demon, or spirit; demoniac lunatic, mad crazy”, utile punto di partenza per poter dare valore alla strategia ermeneutica che crede di ravvisare una implicita allusione al motivo mitico del demone.

Il significato di Parigi, fissato nell'isotopia Parigi/Inferno, perde progressivamente il riferimento all'esistenza "concreta" della città per indicare più estensivamente il mondo in quanto "folle carnaio". L'allargamento del significato è reso possibile dalla ripresa deittica di Parigi attraverso la reiterazione, per ben tre volte, dell'avverbio *here*. È *qui* che si possono "abbracciare" le teorie più impossibili, è *qui* che si rileggono i libri dell'infanzia e gli enigmi prendono nuovi significati, è *qui* che il mondo rivela se stesso per quel che è, folle carnaio.

Questo procedimento di estensione semantica, provocando il superamento dei confini del significato, serve anche a confermare la valenza metaletteraria di Parigi. Affidandosi alla forma grammaticale impersonale, quasi a suggerire una universalità delle strutture umane, e grazie alla mediazione della topografia urbana, il descrittore descrive il processo artistico. La discesa agli inferi è in realtà attraversamento delle strade della città dove l'*one*, tradotto dal Bianciardi con la forma interlocutoria del tu, riconosce nei visi dei passanti i propri guardiani. L'originale *Keepers* si presta a una triplice lettura, contribuendo, a un primo livello, a rafforzare l'immagine dell'inferno mitico attraverso l'introduzione delle figure dei custodi⁹³, a un secondo livello, di segno psicanalitico, a esemplificare le resistenze opposte dal Super-io nel cammino dell'inconscio, e, a un ultimo livello, di carattere metalinguistico, a esemplificare la dialettica *langue e parole*. Benjamin ha notato come la metropoli dell'era moderna, con "le sue strade uniformi e le sue sterminate file di case "costituisca la realizzazione del sogno e come elevi l'antica concezione del labirinto al livello del linguaggio mediante i nomi della rete stradale". La città, in quanto immagine del cosmo linguistico, è *langue*, è intreccio di nomi che si scontrano tra loro "senza avere alcuna influenza gli uni sugli altri". Il segno urbano, come il nome, vive della relazione di inadeguatezza tra significante e significato ed è su questo scarto che nasce l'atto di *parole* come enunciazione della dialettica del confine.

Chi descrive, descrive muovendosi attraverso le frontiere del sistema linguistico - urbano, ma il racconto come atto libero di parola è il discorso del più radicale sovvertimento del concetto tradizionale di confine. La differenza ermeneutica delle immagini, cifra dello spettacolo urbano reale, si trasfigura nell'indistinto genealogico e mitico di una "infinitude" (temporale) senza più *boundaries* (spaziali e logiche)⁹⁴. Parigi è assunta come figura del cattivo infinito e come istanza paradossale del

⁹³ Si deve aggiungere, seguendo le preziose indicazioni del *Websters Third New International Dictionary of the English language unabridged* (op. cit., SV), che *keepers* compare anche in contesto biblico col significato di : □one that keeps something (as by watching over, guarding, maintaining, supporting, restraining) as : a Guardian protector am I my brother's ≈ Gen 4: 9".

⁹⁴ A conforto di tale lettura si ricorda che la parola *boundarie* non indica solo "that which serves to indicate the bounds or limits of anything whether material or immaterial" ma "also the limit itself" (*Oxford Dictionary*, op. cit., SV). Se così stanno le cose, è lecito affermare che quel dissolversi dei confini annunciato nel testo, oltre a farsi portatore di un significato immediato relativo alla dissoluzione dei normali e convenzionali confini, siano essi ontologici conoscitivi o assiologici, suggerisce la problematizzazione latente del concetto di limite, al centro, peraltro, di tutto il coevo movimento modernista. Le descrizioni di *Tropic* sovvertono i sistemi classici di classificazione e di distribuzione dei dati percepiti mettendo in discussione proprio l'idea che vi sia un limite tra ciò che si vede e lo sguardo che vede.

sistema-mondo. Infatti, la città, “very navel of the world” (ombelico del mondo), è il “*dead* centre of the ocean” che attira a sé il *one* con l'illusione di una splendida eternità, per poi rinchiuderlo invece nell'aria “stagnante e fredda” dei suoi “uteri fetenti”, in un “blind alley” i cui “boccaporti sono chiusi ermeticamente” e in cui lampeggia “la cruenta mannaia”, in una parola, nell'orizzonte di una morte imminente. La trama lessicale e grammaticale gioca sulla modulazione semantica dei motivi della decomposizione (*stagnant, scum, putrid sink, stinking wombs*) e della chiusura (“hatches closet down tight”, “not an exit”, “no issue”, “blind alley”, “blind and faltering idiot”) per restituire l'immagine “spaziale” dell'assenza di ogni possibilità. L'uomo, gettato sulla terra da “uteri fetenti”, non ha più un mondo se per mondo si intende l'insieme delle infinite possibilità a partire dal quale l'Esserci si progetta come esistenza situata. Parigi, così come è rappresentata in questo punto del testo, si pone a livello spaziale come il doppio parodico dei quadri di Matisse, e, sul piano referenziale, diventa l'inverso speculare della soggettività “centrifugal” attribuita al pittore. Se l'artista è “centro” egoico di resistenza della forma, la città è il centro della “stagnazione” e quindi della morte e la sua verità è quella di essere punto estremo di resistenza e infine il collasso di quella stessa forma. Come si legge nel testo, “the cradles of civilization [il cui emblema è Parigi in quanto indiscussa capitale culturale] are the *putrid sinks* of the world, the charnel house to which the stinking wombs confide their bloody packages of flesh and bone”⁹⁵.

La *parole* del poeta, estrema cura contro il “cancro” del mondo, nasce dalla destrutturazione del contesto linguistico-spaziale, e quindi da Parigi, “tropic of Cancer”. In questo senso, potremmo considerare il testo a dominante descrittiva in quanto la narrazione sembra esistere in funzione dei continui procedimenti di espansione metalinguistica del “thème-titre”, cioè del tema contenuto addirittura nel titolo. La coesione referenziale delle lunghe sequenze descrittive, considerata la provvisorietà e l'intercambiabilità delle definizioni date, è assicurata dalla coreferenza della Parigi reale e di quella “già” rappresentata nelle numerose scritture nate al tropico del cancro. L'orientazione configurazionale si realizza attraverso i movimenti nel tessuto urbano, doppiati dall'autoriflessione dello scrittore-abitante sulla propria opera-esistenza. Ciò è possibile perché l'opera nasce *nello* e *dallo* spazio, come una “new cosmogony of literature”⁹⁶ che raccolga le voci anonime di chiunque abbia qualcosa da dire nell'Ultimo Libro, una specie di Bibbia nel quale si dia “fondo alla nostra epoca”. E in questo nuovo e definitivo libro “there will be oceans of *space* in which to move about, to perambulate, to sing, to dance, to sing, , to bathe, to leap somersaults, to whine, to rape, to murder”⁹⁷ verrà anche edificata una “veritable cathedrale” come luogo di assistenza per chi “has lost his identity”. Per fare ciò non c'è bisogno del “genius” perché il “genius is dead”, ma di “strong

⁹⁵ Miller, H., *op. cit.* (1934), p. 186.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 27-8.

hands” e di “spirits who are willing to give up the ghost and put on flesh...”⁹⁸. Appare evidente, già a una prima lettura, come l’intento sia quello di rifondare lo spazio, in barba a quelle “little things like geography, costume, speech, architecture [which] don’t mean a goddam thing”⁹⁹.

Il nuovo spazio, come segnala l’allusione alla cattedrale da edificare per aiutare l’Io a recuperare l’identità smarrita, è uno spazio più mitico che reale e fisico, uno spazio assimilabile, se si vuole cercare una traduzione sul terreno metonimico, a quello esemplificato dalla Galleria in Rue de Sèze. È, dunque, il terreno sacralizzato dell’immaginario, una zona dove l’Io fa la pace col sé, lo scrittore col demone della vita, i vivi con i morti (“there will be masses for dead”¹⁰⁰), un territorio altamente simbolico perché ciò che vi si realizza è la ricongiunzione dei contrari, dei sommamente distanti. La libertà assoluta della quale si godrà nell’*espace littéraire* di questo Libro collettivo e anonimo comprende anche la libertà di “pray in any language you choose”¹⁰¹, senza doversi aspettare repliche da parte del potere centrale perché ciò che morirà dopo la sancita decomposizione del vecchio Dio è proprio la “formula” usata per costruire l’edificio di carta. Tale parola ci riporta direttamente alle considerazioni sulla crocefissione delle idee e dunque sull’abdicazione alla categoria della *formula* elaborate a proposito dei quadri di Matisse che, presi come applicazione metonimica dello spazio dell’immaginario, godono di un respiro universale andando a includere all’interno dei propri *precincts* tutte le parole anonime e decapitate dell’Ultimo Libro. Il tono è certamente apocalittico e biblico ma quest’ultimo richiamo intertestuale lascia intendere che la riscossa del sacro auspicata dall’Io narrante insieme a una rigenerazione intersoggettiva dell’umanità amputata, assumano dei contorni metafisici solo se per metafisica non s’intende la postulazione di una trascendenza assoluta e staccata dal mondo fenomenico, quanto piuttosto la verità di questo universo così come rivelata dalle tele di Matisse o dalle pagine di Proust e, sembra di capire, dallo stesso testo che stiamo qui leggendo e analizzando. La perentoria rinuncia allo statuto d’artista *genius* non significa dunque rinuncia alla letteratura quanto piuttosto rifondazione della letteratura in chiave cosmologica, come atto congiunto di lettura/deciframento/scrittura dei segni offerti dall’immediatezza urbana e infine mediati da una lunga memoria inter e intratestuale. Ci resta da indagare ora quale sia esattamente il cosmo linguistico dal quale l’io narrante di *Tropic* prende le mosse per elaborare la sua *parole* individuale.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 28.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 181.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 28.

¹⁰¹ *Ibidem*.

VI) *Le strade insanguinate della memoria.*

Per Benjamin e per Aragon è il *passage*, sopravvissuto ancora per poco alla furia modernizzatrice del nuovo urbanesimo, a costituire, in quanto paradossale immagine del conflitto del divenire colto nell'istante del suo arresto, il sistema linguistico come luogo di genesi della *parole* metropolitana. È sempre il *passage* a fornire il modello metalinguistico all'enunciazione ancora possibile. Il paradossale radicamento dell'uomo moderno nella precarietà effimera del mondo si traduce nel radicamento della sua *parole* nella provvisorietà e ambivalenza del sistema di segni. La letteratura metropolitana è il discorso su questa complessa fenomenologia dello sradicamento. Lo scrittore/abitante di Parigi scrive sempre *della* contraddizione esistenziale e storica *nella* quale abita assumendo, come nel caso di *Tropic* e del *Paysan*, una porzione di spazio urbano come modulo organizzativo del testo, come mediazione metonimica per lo sviluppo della stessa narrazione. Se in Aragon questa funzione è svolta prima dal *Passage* e poi, nella seconda parte, dal *Parc des Buttes Chaumont*, in Miller sono le strade del presente o del ricordo, reali o immaginate, a costituire l'orizzonte del discorso. Capovolgendo il bellissimo titolo del romanzo di Jorge Semprum, *Vivere o raccontare*, si potrebbe dire che in *Tropic* si racconta per vivere e si vive per raccontare l'esperienza da *déraciné* nel mondo della metropoli. Ritornando al testo, in un punto immediatamente successivo alle descrizioni apocalittiche analizzate nel paragrafo precedente, si legge:

The streets were my refuge. And no man can understand the glamour of the streets until he is obliged to take refuge in them, until he has become a straw that is tossed *here* and *there* by every zephyr that blows. One passes along a street on a wintry day and, seeing a dog for sale, one is moved to tears. While across the way, *cheerful as a cemetery*, stands a miserable hut that calls itself "Hôtel du Tombeau des Lapins." That makes one laugh, laugh fit to die. Until one notices that there are hotels everywhere, for rabbits, dogs, lice, emperors, cabinet ministers, pawnbrokers, horse knackers, and so on. And almost every other one is an "Hôtel de l'*Avenir*". Which makes one more hysterical still. So many hotels of the *future*! No hotels in the past participle, no subjunctive modes, no conjunctivitis. Everything is hoary, grisly, bristling with merriment, swollen with the *future*, like a gumboil.. Drunk with this lecherous *eczema* of the *future*, I stagger over to the Place Violet, the colours all mauve and slate, the doorways so low that only dwarfs and goblins could hobble in; over the dull cranium of Zola the chimneys are belching pure coke, while the Madonna of Sandwiches listens with cabbage

ears to the bubbling of the gas tanks, those beautiful bloated toads which squat by the roadside.¹⁰²

Se nel XIX secolo, come ha osservato Benjamin, abitare voleva dire lasciare tracce nello spazio privato dell'*intérieur*, nel XX secolo vuol dire per contro vivere sulle tracce stratificate della città. L'uomo del Novecento esce dal guscio protettivo ed ermeticamente chiuso della casa per immergersi nello spazio pubblico e aperto delle strade¹⁰³. L'uso dell'impersonale *one* ribadisce una sorta di universalità esistenziale, suggerendo come sia necessaria una comunanza ontologica tra descrittore e descrittario per stabilire la comunicazione testuale. Solo chi è diventato una pagliuzza letteralmente sbattuta qui e là dal vento, solo chi si riconosce nello statuto anonimo dell' *One*, può capire perché la strada diventi rifugio. Il descrittore chiama direttamente in causa il lettore, proprio come aveva fatto Mallarmé, e non per sollecitarne la competenza lessicale o la memoria intratestuale, né tanto meno per ingaggiare con lui una sfida "conoscitiva", quanto piuttosto per definire l'unica condizione esistenziale che, comune a descrittore e descrittario, permette di condividere l'esperienza dell'ovunque indefinito della città. Chiarito lo statuto ontologico dello scrittore/lettore, il brano sviluppa un'altra descrizione urbana "in movimento". Ma l'istantaneità della visione, affidata allo sguardo anonimo dell'impersonale *Si*, rovescia l'immagine spaziale, presente e concreta dei caseggiati urbani, nell'immaginazione temporale, fantasmagorica e paradossale, della decomposizione futura. La costruzione sintattico- grammaticale del brano e la sua trama linguistica, giocata sulla ripresa e sull'ambivalenza, si modellano apertamente su questo paradosso spazio-temporale. L'*everywhere* spaziale è quell'insieme di segni contigui che non si declina mai secondo il participio passato o il congiuntivo e che si nomina nella sua esistenza presente solo per rivelare, all'io depersonalizzato che lo abita, il "lecherous eczema of the future" e quindi da ultimo la sua negazione sul piano temporale. La trama lessicale si sviluppa in un crescendo parodico che decentra sempre più il tema dalla dimensione spaziale a quella temporale. Si parte dalla visione dell'*Hôtel de l'avenir*, che già nel nome contiene l'allusione, ancora neutra, al futuro per allargare il segno temporale del primo albergo a tutti gli alberghi presenti: "so many hotels of the future". La co-referenza di "future" subisce quindi un'ulteriore espansione, andando a connotare prima tutte le cose, "swollen with the future" e poi addirittura l'io "drunk with this lecherous eczema of the future". La presenza del deittico *this* conferma l'interpretazione onnicomprensiva del piano referenziale: il descrittore è infettato dalla stessa malattia "canuta e orrenda" dell'*everything* oggettivo.

¹⁰² Miller, H., *op. cit.* (1934), p. 186 (corsivo mio).

¹⁰³ "Il XIX secolo è stato come nessun'altra epoca morbosamente legato alla casa. L'ha concepita come custodia dell'uomo, l'ha collocato là dentro con tutto ciò che gli appartiene. Ha inventato gusci per tutto. Il XX secolo con la sua porosità, la sua trasparenza, la sua inclinazione alla luce e all'aria aperta la fa finita con l'abitare nel vecchio senso della parola" (Benjamin, W., *op. cit.*, pp. 234-235).

Ripercorrendo all'indietro l'ordine del discorso alla luce di queste considerazioni, la similitudine di strada e cimitero, posta in apertura della descrizione, assume un duplice significato, poi esplicitato dallo sviluppo delle serie paradigmatiche. Se il cimitero è la memoria della morte passata, la strada è la proiezione di questa stessa memoria. L'ovunque spaziale è di nuovo speculare al “già da sempre stato” temporale. L'ora dell'esperienza metropolitana dischiude passato e futuro solo per annullarne la differenza e per ricondurli in seno al presente eterno di morte. Ancora *Placelessness* come *Timelessness*. Inoltre, la costruzione ossimorica “cheerful as a cemetery” contiene le due antitetiche valenze che connotano la strada: luogo di “glamour”, di fasto, nella precarietà del presente, la “way” è anche “orrenda”, già “canuta”, in quanto “trepida d'allegrezza gravida di futuro”. Il piano metonimico, continuamente decentrato dalla metafora, è in sé attraversato dall'ambivalenza, in quanto costruito sulla compresenza delle tracce temporali attivate dal pensiero rimemorativo del descrittore attraverso il ricorso ai richiami intertestuali. La strada è il luogo dove simultaneamente i comignoli vomitano “sopra l'ottuso cranio di Zola, mentre la Madone dei sandwich ascolta con le sue orecchie enormi il gorgoglio dei serbatoi a gas”. In questo senso, il “descriptif” è “opération d'une intertextualité (...) double, le *rewriting* s'opérant à l'intérieur d'une même écriture [ovvero scrittura “d'après un modèle”, *de-scribere*], et d'une écriture à une autre écriture”¹⁰⁴.

L'ibridazione temporale di *Tropic* si realizza sempre a partire dalle descrizioni urbane, nella dialettica tesa tra ricordo/immaginazione e proprio/altro. La città presente giustifica la sfasatura tra ordine del discorso e ordine della storia, perché i luoghi “calpestati” trattengono la traccia degli eventi che hanno ospitato nel passato e contengono le indicazioni degli eventi futuri. Il ricordo personale della città si intreccia col ricordo collettivo e il luogo “proprio” si apre alla fantasmagoria futura attraverso l'evocazione intertestuale del luogo altrui. Le descrizioni della città sono in *Tropic* quelle digressioni metonimiche che assicurano la coerenza del testo, offrendo, non solo una cornice al quadro espressionistico del racconto, ma anche il modello di tutta la narrazione. La storia del testo è un insieme eterogeneo di eventi la cui relazione poggia sulla contraddizione esperita nella città e la cui coerenza si modella sulla coerenza del sistema urbano, intreccio ermeneutico di differenze. La relazione tra gli eventi è relazione negativa, ovvero discontinuità temporale che nasce, per dirla con Benjamin, dai “salti” tra i piani spaziali. L'attraversamento delle linee metonimiche di frontiera tracciate nello spazio descritto permette il passaggio tra le dimensioni temporali della storia.

Ritornando al testo e proseguendo lungo l'ordine del discorso, si legge:

Why do I suddenly *recollect* the Passage des Thermopyles?

Because that day a woman addressed her puppy in the *apocalyptic* language of the *slaughterhouse*, and the little bitch, she understood what

¹⁰⁴ Hamon, P, *op. cit.* (1980), p. 51.

this greasy slut of a midwife was saying. How that depressed me! More even than the sight of those whimpering curs that were being sold on the Rue Brancion, because it was not the dogs which filled me so with pity, but the huge iron railing, those rusty spikes which seemed to stand between me and my rightful life.

In the pleasant little lane near the Abattoir de Vaugirard (Abattoir Hippophagique), which is called the Rue des Périchaux, I had noticed here and there *signs* of blood. Just as Strindberg in his madness had recognized *omens* and *portents* in the very Haggling of the Pension Orfila, so, as I wandered aimlessly through this muddy lane bespattered with blood, *fragments of the past* detached themselves and floated listlessly before my eyes, taunting me with the direst forebodings. I saw my own blood being spilled, the muddy road stained with it, as far back as I could remember, from the very beginning doubtless. One is ejected into the world like a dirty little mummy; the roads are slippery with blood and no one knows why it should be so. Each one is travelling his own way and, though the earth be rotting with good things, there is no time to pluck the fruits; the procession scrambles toward the exit sign, and such a panic is there, such a sweat to escape, that the weak and the helpless are trampled into the mud and their cries are unheard.¹⁰⁵

L'analisi del brano permette non solo di esemplificare a livello testuale quanto detto sopra, ma anche di annoverare tra le funzioni della descrizione quella di porsi come garante della stessa logicità del discorso. In questo punto del testo, a differenza di quanto accade immediatamente oltre e come si vedrà tra breve, il descrittore esercita, più che il ricordo in senso stretto, una sorta di pensiero rimemorativo. L'evento ricordato, non trovando nessuna giustificazione sul piano della storia raccontata, serve a rinescere le riflessioni dell'io sul mondo e su di sé, ad allargare di nuovo l'orizzonte del suo discorso. L'immagine del mondo come “folle macello” viene qui ripresa, a breve distanza, per essere tradotta sul piano metadiscorsivo. Se prima il descrittore aveva disegnato l'immagine di un mondo come “folle carnaio” dal “linguaggio apocalittico”, adesso anima tale figura fantasmagorica, facendola letteralmente “parlare” attraverso la mediazione di una donna, comparsa avulsa dalla storia. Se la “sudicia levatrice” è il mondo, la cagnetta è il descrittore che, trovandosi egli stesso in mezzo al “macello”, conosce il destino cui andrà incontro. In una stranante moltiplicazione dei livelli di significato, lo *slaughterhouse* rievoca l'immagine del “mozzo della ruota” e quindi del punto estremo cui è confinato l'uomo moderno. Infatti, il ricordo dell'episodio del *Passage* suscita un'altra immagine del passato, non tanto come espansione della memoria “storica”, quanto come approfondimento della riflessione discorsiva. Nella scena rievocata risiede la chiave interpretativa anche del primo ricordo. Ciò che deprime il descrittore, più

¹⁰⁵ Miller, H., *op. cit.* (1934), pp. 186-87.

della vista dei cani imprigionati, è la “grande cancellata di ferro” all’interno della quale sono rinchiusi, ovvero quella frontiera che separa lo spazio della prigione/macello da quello della “vera vita”, o ancora il margine come promessa “apocalyptic” di morte sicura.

La figura del mondo “slaughterhouse” viene tradotta di nuovo sul piano metonimico, in un vicoletto chiazzato di sangue là dove è situato appunto l'*Abbattoir Vaugirard*. Avvalendosi del richiamo intertestuale a Strindberg, il descrittore – “pagliuzza” trasforma il tessuto urbano in un intreccio metaforico di frammenti passati e presagi futuri. La trama lessicale, di sapore quasi orfico o comunque mitico, è giocata sullo sviluppo semantico del primo *signs* attraverso i termini *portents*, *omens* e *firebodings*. Il *sign*, tradotto dal Bianciardi con traccia, è piuttosto il segno delfico, il *seméion* in quanto presagio (*omen*) inviato dalla divinità, in quanto prodigio (*portent*) e presentimento (*fireboding*). L'erranza senza meta (*wandering*)¹⁰⁶ nel vicolo chiazzato di sangue rappresenta l'itinerario del pensiero rimemorativo, che nei “fragments of past” riconosce i peggiori presentimenti. Ripercorrendo a ritroso i *signs* del proprio sangue futuro, il ricordo arriva fino al “very beginning”. Sembra evidente il richiamo alla figura genealogica della memoria primordiale tratteggiata nelle prime pagine del romanzo. I “fragments of past” rievocati dai “signs of blood” sono gli “spots of time” lasciati

¹⁰⁶ L'erranza per le strade della città sotto l'influsso dei due viziosi demoni dell'*hasard* e dell'*ennui* riecheggia sicuramente la figura ottocentesca del *flâneur* celebrata da Baudelaire e ripresa con qualche variazione, per così dire, *noir* dal primo surrealismo che ci ha lasciato personaggi quali Corsaire Sanglot e Anicet, infaticabili *flâneurs* metropolitani che si concedono la *suspence* di storie al limite tra l'intrigo e la piena fantasmagoria. Ma l'erranza un po' spaesata nel tessuto metropolitano non rimane appannaggio degli epigoni francesi interessati per lo più alla rivitalizzazione delle forze incoscienti della Parigi meno battuta dalla letteratura e animata di vita collettiva e vera. Tutti i personaggi dei testi americano analizzati in questa tesi sono in qualche modo dei *flâneurs*: Robin Vote e Mattew O'Connor in *Nightwood*, Dick Diver in *Tender is the night*, Sasha Jensen in *Good morning, Midnight*, Charles Wales in *Babylon revisited* e, ovviamente, l'io narrante di *Tropic of Cancer*, forse il più simile ai surrealisti per l'attenzione profusa all'immaginario e al sub-cosciente. Già nel primo capitolo egli confessa l'itinerario irrazionale e piuttosto emotivo nel labirinto parigino, chiedendosi e chiedendoci dove, come e perché andremo. “The cafés are still closed. We walk, and as we walk we scratch ourselves. The day opens in milky whiteness, streaks of salmon-pink sky, snails leaving their shells. Paris. Paris. Everything happens here. Old, crumbling walls and the pleasant sound of water running in the urinals. Men licking their mustaches at the bar. Shutters going up with a bang and little streams purling in the gutters. *Amer Picon* in huge scarlet letters. *Zigzag*. Which way will we go and why or where or what?” (Miller, H., *op. cit.* (1934), p. 16). Una decina di pagine oltre il descrittore ci regala dei quadri espressionistici della città spostando l'accento dall'itinerario (procedimento caro ai surrealisti) al soggetto che si muove senza una precisa meta *dashing* e *wandering*. “Dashing here and there like a bedbug, gathering butts now and then, sometimes furtively, sometimes brazenly; sitting down on a bench and squeezing my guts to stop the gnawing, or walking through the *Jardin des Tuileries* and getting an erection looking at the dumb statues. Or wandering along the Seine at night, wandering and wandering, and going mad with the beauty of it, the trees leaning to, the broken images in the water, the rush of the current under the bloody lights of the bridges, the women sleeping in doorways, sleeping on newspapers, sleeping in the rain; everywhere the musty porches of the cathedrals and beggars and lice and old hags full of St. Vitus' dance; pushcarts stacked up like wine barrels in the side streets, the smell of berries in the market place and the old church surrounded with vegetables and blue arc lights, the gutters slippery with garbage and women in satin pumps staggering through the filth and vermin at the end of an allnight souze” (*Ibidem*, p. 27).

“here and there” dal mondo che si dissolve, le tracce spazio-temporali come “intervals” tra gli stati onirici. Il brano si ricollega direttamente all'incipit del testo, al “very beginning”, là dove l'immagine apocalittica della fine della Storia si legava alla figura del grembo atemporale e quindi alla fantasmagoria di un ritorno al “Caos” primordiale, la *score* sulla quale la realtà è scritta. La visione mistica suggerita in apertura seguiva di poco la dichiarazione della fine della letteratura, quindi la riformulazione dello statuto dell'artista e del concetto di testo. L'autore usciva allo scoperto, affermando: “This is not a book in the ordinary sense of the word. (...) I'm going to sing for you, a little of key perhaps, but I will sing. I will sing while you croak, I will dance over your dirty corpse...”¹⁰⁷.

Se si rilegge il brano esaminato sopra alla luce di questo richiamo intertestuale endogeno, sembra ulteriormente confermata la valenza metaletteraria della descrizione. Il racconto è ri-scrittura di ogni possibile “scrittura” che la realtà ha già fatto della partitura originale, è un movimento a ritroso che giunge all'*invisible pattern*, ripercorrendo i *signs* disseminati lungo le strade “lubriche di sangue”, dando un calcio in faccia a tutti gli ideali astratti della tradizione, “all'Arte (...), alla Divinità, all'Uomo, al Destino, al Tempo, all'Amore, alla Bellezza...”, danzando infine sulla loro “sporca carogna”. Per usare le parole di Blanchot, percorrere lo spazio letterario vuol dire inabissarsi in “una assenza di tempo dove regna l'assoluto cominciamento”¹⁰⁸ e in *Tropic of Cancer*, testo ek-centrico, ciò risulta particolarmente vero anche a livello metadiscorsivo.

Scrivere è per Miller cantare la cacofonia del mondo e il Caos archetipico. Per farlo serve solo “qualche nozione di musica” e non “occorre avere fisarmonica o chitarra”. L'essenziale è “aprire la bocca”, avere “un paio di polmoni” e “voler cantare”: “this is the song”. La volontà di parlare nasce sempre dal cammino conflittuale e individualistico per le strade, come auto-progettarsi dell'io a partire dalla maschera che l'originario “essere gettato” nel mondo indossa nella metafora metropolitana. La città stessa è la memoria di un assassino di massa, è il canto corale del fallimento dell'uomo, come emerge chiaramente dal seguente passo.

My world of human beings had perished; I was utterly alone in the world and for friends I had the streets, and the streets spoke to me in that sad, bitter language compounded of human misery, yearning, regret, failure, wasted effort. Passing under the viaduct along the Rue Broca, one night after I had been informed that Mona was ill and starving, I suddenly recalled that it was here in the squalor and gloom of this sunken street, terrorized perhaps by a *premonition of the future*, that Mona clung to me and with a quivering voice begged me to promise that I would never leave

¹⁰⁷ Miller, H., *op. cit.* (1934), p. 2.

¹⁰⁸ Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, trad. it., *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1955.

her, never, no matter what happened. And, only a few days later, I stood on the platform of the Gare St. Lazare and I watched the train pull out, the train that was bearing her away; she was leaning out of the window, just as she had leaned out of the window when I left her in New York, and there was that same, sad, inscrutable smile on her face, that last-minute look which is intended to convey so much, but which is only a mask that is twisted by a vacant smile.

Only a few days before, she had clung to me desperately and then something happened, something which is not even clear to me now, and of her own volition she boarded the train and she was looking at me again with that sad, enigmatic smile which baffles me, which is unjust, unnatural, which I distrust with all my soul. And now it is I, standing in the shadow of the viaduct, who reach out for her, who cling to her desperately and there is that same inexplicable smile on my lips, the mask that I have clamped down over my grief. I can stand here and smile vacantly, and no matter how fervid my prayers, no matter how desperate my longing, there is an ocean between us; there she will stay and starve, and here I shall walk from one street to the next, the hot tears scalding my face.¹⁰⁹

La città, con le sue strade, cioè con i suoi polmoni di fango e sangue, si fa apertamente portavoce del discorso, parlando la lingua collettiva dell'inutile fatica umana. Il discorso corale diventa, nella transizione attraverso i luoghi del ricordo, canto personale e stonato (*off key*), racconto dodecafonico che vive della paradossale equivalenza tonale delle immagini temporali. L'ordine della storia si realizza per associazioni di immagini secondo il ritmo del ricordo, e il filo conduttore non è la successione cronologica ma il "tono" semantico. Il segno di morte, iscritto nella "tetraggine" e nello "squallore" immanenti del viadotto di Rue Broca, si sposta dal piano metonimico a quello metaforico, diventando quell'elemento connotativo che permette di scivolare tra i ricordi saltando sulla linea del tempo attraverso l'evocazione di un *inexplicable, enigmatic, sad, inscrutable* sorriso. Il primo "smile" è quello triste e imperscrutabile di Mona, alla partenza di Miller da New York "quello sguardo dell'ultimo minuto che vuol dire tante cose, ma che è solo una maschera contorta da un vacuo sorriso". Alla sua partenza da Parigi, la donna, solo pochi giorni dopo aver implorato il protagonista di non lasciarla mai, guarda "ancora con quel sorriso triste, enigmatico". E lo stesso sorriso, *inesplicabile*, riporta nel presente segnato dall'assenza di Mona, stampandosi in modo speculare sulla faccia del narratore che disperatamente cerca, "all'ombra del viadotto", di aggrapparsi allo spettro della donna. Ma per quanto l'uomo si ostini a restare fermo sul punto del loro

¹⁰⁹ Miller, H., *op. cit.* (1934), pp. 186-7 (corsivo mio).

ultimo incontro, sorridendo “vacantly” e indossando la “maschera” del desiderio della donna amata, in un ultimo vano tentativo mimetico, Mona, il cui ricordo è uno dei fili conduttori del testo¹¹⁰, non ritorna mai nella Storia, ma solo nel canto del discorso. È la descrizione dello spazio a tenerla in vita, perché la sua assenza nei luoghi frequentati insieme evoca la presenza passata. Ormai c'è l'oceano a dividere i due amanti, un'altra linea di frontiera che esemplifica, come la cancellata che imprigiona i cani, il confine tra la giusta vita e quella “rugginosa”, passata a camminare “da una strada all'altra”.

Il movimento descrittivo svela il motivo del racconto, quella necessità di scrivere per sfuggire in qualche modo alla morte, per rendere ancora presente l'assenza dell'oggetto del desiderio e per recuperare qualche “spots of time” dall'oblio. E questo nuovo libro “not ordinary” può nascere solo affidandosi alla memoria crudele delle strade, come si legge nella chiusura drammatica e apocalittica, del capitolo.

¹¹⁰ Jean Meral, oltre a ricordare come la figura romanzesca di Mona sia identificabile con quella reale della moglie June, presenza dominante nella vita e nella scrittura dell'autore, mette l'accento sulla centralità della donna nell'organizzazione narrativa e nell'appropriazione soggettiva della città. Come scrive la critica francese, “présente ou absente, Mona structure tout le passé du narrateur. Il se souvient d'elle, mais il se rappelle aussi les moments et les endroits où il a reçu de ses nouvelles, les moments et les endroits où un souvenir d'elle lui est revenu. Il se souvient, en somme, qu'il s'est un jour souvenu, et ainsi Paris sert de cadre à cette construction en abîme où l'élément essentiel reste son propre moi. Cette ville qui n'existe que par rapport à Mona est, selon l'aveu de Miller, une ville romantique attirant à elle les torturés, les hallucinés, ceux que l'amour a rendus complètement fous” (Meral, J., *op. cit.*(1983), p. 244). Risulta estremamente utile per approfondire il motivo dell'assenza nella narrativa milleriana e la centralità della figura della moglie, quanto scrive Anaïs Nin, scrittrice estromessa, forse colpevolmente, dal presente lavoro per mere esigenze di sintesi, nel suo diario, dato alle stampe col titolo di Henry and June. Secondo la Nin “Henry ama lei [June] e solo lei” e “vuole possedere anche il personaggio di June, il personaggio potente, romanzesco” (Nin, A., *Henry and June*, uscito postumo nel 1986; trad. it. Henry e June, Bompiani, Milano, 2002, p. 40). In una lettera febbrile e quasi offesa, Anaïs scrive al futuro amante: “non dirmi che non c'è nessuna June, se non la June fisica. Non rivelarmelo, perché tu devi saperlo. Tu hai vissuto insieme a lei. Non ho mai avuto paura, fino a oggi, di quello che le nostre due menti potevano scoprire insieme. Ma che veleno hai distillato! Forse lo stesso veleno che hai dentro di te. Hai anche tu lo stesso terrore? Ti senti anche tu ingannato da un'allucinazione, come se si trattasse di un'ossessione del tuo cervello? È dunque la paura di un'illusione che combatti con parole crude? Dimmi che June non è semplicemente una bella immagine. Talvolta, quando parliamo, ho l'impressione che stiamo cercando di afferrare la sua realtà. È irreale persino per noi, persino per te che l'hai posseduta, e per me, che l'ho baciata” (*Ibidem*, p. 55). June Mainsfield, la “gran bugiarda”, la “bambina fantasiosa”, posseduta solo dal demone della vita e da nessun altro amante, è l'assenza silenziosa, l'immagine incombente che preme su Henry Miller, deciso, come Proust con la sua Albertine, ad aprire le mille chiavi segrete di quelle tante bugie, costretto a riversarle nei suoi romanzi, a renderle tanti punti di una storia inverosimile e sempre al di là di sé. In un'altra lettera la Nin scrive allo scrittore americano: “Tu dici, ‘Gide ha la mente, Dostoevskij ha l'altra cosa, ed è quello che ha Dostoevskij che conta per te. Per te e per me i momenti più esaltanti, le gioie più acute, non si presentano quando le nostre menti sono dominanti ma quando perdiamo la testa, e tu e io la perdiamo nello stesso modo, attraverso l'amore. Abbiamo perso la testa per June...’” (*Ibidem*, p. 53). Ecco da cosa nasce la scrittura di Miller, dalla follia erotica e divina, dal demone dell'amore, dalla rincorsa per colmare l'assenza.

It is that sort of cruelty which is embedded in the streets; it is *that* which stares out from the walls and terrifies us when suddenly we respond to a nameless fear, when suddenly our souls are invaded by a sickening panic. It is *that* which gives the lampposts their ghoulish twists, which makes them beckon to us and lure us to their strangling grip; it is *that* which makes certain houses appear like the guardians of secret crimes and their blind windows like the empty sockets of eyes that have seen too much. It is that sort of thing, written into the human physiognomy of the streets which makes me flee when overhead I suddenly see inscribed "Impasse Satan." That which makes me shudder when at the very entrance to the Mosque I observe that it is written: "Mondays and Thursdays *tuberculosis*; Wednesdays and Fridays *syphilis*." In every Metro station there are grinning skulls that greet you with "*Défendez-vous contre la syphilis!*" Wherever there are walls, there are posters with bright venomous crabs heralding the approach of cancer. No matter where you go, no matter what you touch, there is cancer and syphilis. It is written in the sky; it flames and dances, like an evil portent. It has eaten into our souls and we are nothing but a dead thing like the moon.¹¹¹

L'ultima descrizione è parodia definitiva di qualsiasi descrizione. Viene a cadere la distinzione tra io e mondo, così come tradizionalmente concepita. Le strade assumono lo statuto del Soggetto, se pure di un Soggetto corale: hanno "fisionomia umana", parlano a chi vi cammina, sono capaci di memoria e addirittura di sentimenti e azioni. La crudeltà, che connota il destino dell'uomo, "si incarna" nella topografia urbana, rendendola una sorta di alter ego allegorizzato del poeta, uno sguardo interno alla sua opera e alla sua coscienza, e lo specchio dell'eterno ritorno della (propria) morte. Se si parte dalla considerazione che tutte "queste cose" sono "scritte nella fisionomia umana delle strade" e se sulla base di questa primaria analogia corporale è lecito stabilire un parallelo tra gli attributi fisici della strada e quelli dell'uomo, sembra di cogliere nell'intero passo la rinuncia definitiva alla descrizione oggettiva. L'anima della strada, intrisa di crudeltà, è il correlato del "panico nauseante" dell'uomo, le sue "finestre cieche come occhiaie vuote di occhi che hanno visto troppo" sono il riflesso dell'incapacità del descrittore "idiota cieco e ansante", e i suoi segni verbali e iconici di morte e malattia sono la *langue* metropolitana dalla quale sorge la parola incancrenita del discorso testuale. Il racconto è una corsa contro il tempo, per salvare più frammenti possibili. La *parole* di *Tropic* si ferma sul limite estremo del definitivo disincantamento del mondo. Allude alla fine imminente senza mai metterla apertamente in scena, è fantasmagoria di una catastrofe differita. La descrizione espressionistica e violenta come collage di

¹¹¹ Miller, H., *op. cit.* (1934), pp. 188-89.

frammenti eterogenei è insieme meta-descrizione della dissoluzione futura delle scene rappresentate.

Con questo testo si entra nel vivo degli anni '30, gli anni neri che non lasciano quasi più spazio all'utopia gioiosa delle avanguardie, che non credono quasi più alla ricostituzione del reale sul piano dell'immaginario. Ma, nonostante questa indiscutibile e irriducibile differenza storica, *Tropic of cancer* mostra una sorprendente analogia con i testi surrealisti, non solo per l'importanza della tematica metropolitana e la scelta di Parigi come paradigma critico, ma anche a un livello che si potrebbe definire metadescrittivo. Se le descrizioni di Parigi hanno una connotazione semantica diversa se non addirittura opposta, la modalità della loro costruzione presenta un'affinità concettuale ed epistemologica.

Le dichiarazioni di Benjamin sul proprio metodo di indagine sono a tal riguardo illuminanti, pur tenendo ferma la differenza costitutiva dell'orizzonte concettuale e degli obiettivi critici. Tra gli appunti del filosofo tedesco, si legge:

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti non per farne l'inventario ma per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli.

(...)

La prima tappa di questo cammino consisterà nell'adottare nella storia, il principio del montaggio. Nell'erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione. Nello scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale. Nel rompere, dunque, con il naturalismo storico popolare. Nel cogliere la costruzione della storia in quanto tale. Nella struttura del commento. ■Rifiuto della storia■.¹¹²

È il presente che polarizza l'accadere in pre – e post- storia.¹¹³

Se si trasferiscono le osservazioni di Benjamin dallo studio strettamente storico ai procedimenti romanzeschi, come autorizza tra l'altro il richiamo esplicito al montaggio letterario, e se alla categorie idealistiche del tempo si sostituiscono quelle dello spazio, si può trovare un'ulteriore chiave critica che autorizzi la comparazione, avviata all'inizio del presente lavoro, tra due testi così distanti come *Le Paysan de Paris* e *Tropic of Cancer*. Nelle due opere, segnate da un'uguale preminenza delle strutture spaziali, "l'accadere" è fenomenologia dell'esperienza urbana. Se il racconto nasce sempre a partire dalla descrizione-montaggio dei "minuscoli elementi costruttivi" che formano il tessuto della città, è anche vero che ognuno di quei segni è "cristallo dell'accadere totale" perché *hic et nunc*, momento singolo che dischiude

¹¹² Benjamin, W., *op. cit.*, pp. 514-15.

¹¹³ *Ibidem*, p. 528.

la memoria storico-discorsiva dell'io in quanto abitante/parlante della città/mondo. La storia dei testi è in un certo senso “rifiuto della storia”, perché la consequenzialità lineare degli eventi è spezzata dalla dialettica tra percezione immediata degli “stracci” e ricordo/premonizione degli eventi a essi collegati. Il “presente che polarizza l'accadere in pre – e post- storia” è rappresentato dalla contiguità istantanea dello spazio in quanto dimensione centripeta che espone i suoi “rifiuti” allo sguardo dell'io e dimensione centrifuga che attira a sé, dissolvendoli, quegli stessi frammenti e quello stesso sguardo. Questo è il doppio movimento che caratterizza i procedimenti descrittivi in atto nelle due opere e che quindi genera il discorso come parola che riflette su di sé a partire dai *segni* “decifrati” *nella Città*, perché come afferma il Paesano “il y a des mots qui sont des miroirs, des lacs optiques vers lesquels les mains se tendent en vain”¹¹⁴ e perché, come si legge nella chiusura di *Tropic*,

human beings make a strange fauna and flora. From a distance they appear negligible; close up they are apt to appear ugly and malicious. More than anything they need to be surrounded with sufficient space - space even more than time.¹¹⁵

E anche il racconto ha bisogno di spazio ancora più che di tempo, di quella sorta di terra di mezzo o, per dirla con Aragon, di “terrain vague”, dove il poeta è come lo *chiffonnier* di Baudelaire in cerca di frammenti, “stracci”, ritagli, “débris”, “vomissement confus de l'énorme Paris”. Ne *Le vin des chiffonniers*, l'antesignano della letteratura urbana traccia la straniante similitudine tra il poeta e lo *chiffonnier*¹¹⁶ che rovista tra i rifiuti di “un labirinto fangoso dove l'umanità brulica in fermenti tempestosi” e che “pronunzia giuramenti, detta leggi sublimi, umilia i malvagi, solleva le vittime e si inebria degli splendori della propria virtù”. Nel periodo tra le due guerre, di per sé “terrain vague” tra le tracce dell'eccidio appena passato e i segni della nuova strage a venire, quello *chiffonnier*, per il quale tutto, “palais neufs, échaufadages, blocs, vieux faubourgs”, diventa “allégorie”, approfondisce “l'espacement, ce lapsus entre l'image et l'idée, entre le mot et la chose” [Gide], radicandosi in esso. Mentre il Paesano è lo straccivendolo che rinuncia all'allegoria, al simbolo e anche al cielo, per riscoprire sulla terra un'intimità con le cose, il narratore di *Tropic* è invece colui che forse rinuncia a tutto senza più trovare niente. Siamo nel 1935, e il Nulla si fa vedere tra le pieghe urbane,

¹¹⁴ Aragon, L., *op. cit.* (1926), p. 113.

¹¹⁵ Miller, H., *op. cit.*, pp. 320-21.

¹¹⁶ Così recitano le prime due quartine de *Le vin des chiffonniers*: “souvent à la clarté rouge d'un réverbère/ dont le vent bat la flamme et tourmente le verre, / au cœur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux / où l'humanité grouille en ferments orangeux // on voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête, / buttant, et se cognant aux murs comme un poète, / et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets, / épanche tout son cœur en glorieux projets” (Baudelaire, C., *op. cit.* (2004), p. 198).

ammiccando, come il lampione di Miller, sotto la maschera variopinta ma già “twisted” delle crudeli strade cittadine.

“It is *that* which gives the lampposts their ghoulish twists, which makes them beckon to us and lure us to their strangling grip”, ma che cos'è quell *that* se non lo spettro della fine?

Qui risiede la grande differenza tra il surrealismo degli anni '20 e la letteratura apocalittica degli anni '30 perché, come osserva Jean Meral, “si pour André Breton l'apocalypse représente la révélation des arcanes, elle n'est pour Miller qu'une manière fracassante de finir”¹¹⁷.

¹¹⁷ Meral, J., *op. cit.* (1983), p. 258.

I) Paradigmi modernisti nella rappresentazione del non-luogo in Barnes e Fitzgerald.

Aragon e Miller costruiscono la loro Città sulla soglia che separa reale e immaginario e i loro racconti nascono come continuo attraversamento di questa frontiera di senso, come associazione libera di metafore a partire da questo confine metonimico. La Parigi di Fitzgerald e di Barnes è invece oltre i confini e le distinzioni, rappresentazione teatrale, a tratti barocca, di una realtà allucinatoria e onirica. Se il Paesano e la voce narrante di *Tropic* si trovano ancora a “casa” nel frammentato tessuto urbano è perché proprio lì, in quel “labirinto fangoso”, e nelle sue viscere occulte, il divino ancora abita, dopo l'esilio dal cielo. Gli nuovi dei, scappati per la tracotanza di “chi osò chiamarsi uno”, ritornano nel Caso di Aragon e nel Caos di Miller, dando all'effimero fenomenico una sostanza noumenica, al linguaggio la sua polivalenza e all'io lo spazio libero della parola. In *Tender is the night* e in *Babylon revisited* di Fitzgerald, il Caos è, invece, solo il ritorno incontrollato del represso vendicativo e distruttore mentre il Caso è solo la nuova forma che l'io, esule e apolide, ha di stare in un mondo senza più alcun fondamento etico, un limbo nel quale i personaggi vivono sospesi. In *Nightwood* si va addirittura oltre qualsiasi formulazione di carattere oppositivo e Parigi diventa il non luogo, come spazio di metamorfosi e di reversibilità continue e stranianti delle coppie paradigmatiche.

In Fitzgerald la descrizione rarefatta del reale urbano è proiezione del sé dei personaggi perché ancora sussiste l'io o, meglio, l'illusione dell'io nella sua differenza con l'altro. La Parigi dello scrittore americano è quindi rappresentazione “filmica” di un'impossibile convivenza sulla stessa scena di io e altro. Nella Barnes invece la città è il “circo” dell'ibridazione, il non-luogo dell'ambivalenza, dove l'io è insieme, indissolubilmente, all'altro, celebrazione quasi elisabettiana del travestitismo e dell'inversione di ruoli.

Se quindi in Fitzgerald il paradigma conoscitivo è dato dalla confusione e il tema dominante è il doppio, tradotto a livello metanarrativo attraverso il ricorso costante alla finzione del cinema, nella Barnes il modulo descrittivo è, più radicalmente, quello della indistinzione, della “doppia confusione”. Il narratore di *Tender* e di *Babylon* è colui che svela il pericolo insito nell'annullamento delle differenze, razziali o sociali, che confida al lettore la sua stessa paura, quella di essere aggredito dall'altro, di essere un esule a Parigi come nella sua città interiore e privata. Il descrittore è colui che proietta l'angoscia dell' *expatrié*, al margine rispetto alle altre parole come a quelle sue di origine, colui che, confinato nell'irrealtà di uno scenario parigino ridotto a pura fantasmagoria, rappresenta nella città il suo non sentirsi più a casa neanche tra le mura del proprio *intérieur*. L'ovunque di Fitzgerald, quel suo affermare che “every place is the same” e ancora che “place itself never really

matters”¹, è speculare alla perdita di possesso dell'io su di sé, al suo sentimento dell'*unheimlich*.

Il narratore di *Nightwood* è invece colui che fa dello “scandalo” l'unico paradigma conoscitivo e anche testuale, colui che, come Ulisse o come il dottor O' Connor, alter ego allegorizzato del poeta, è un “valuable liar”, i cui racconti “seemed to be the framework of a forgotten but imposing plan; some condition of life of which he was the sole surviving retainer”². Il lettore – descrittario è colui che ascolta, come il Barone Felix, il discorso “scandalous” del narratore- descrittore, riconoscendo, pur colto da una “double confusion”³ come “the most touching flowers laid on the altar he had raised to his *imagination* were placed there by the people of the underworld, and the reddest was to be the rose of the doctor”⁴.

Il discorso di O'Connor, come di ogni narratore, è “obscenity”, è “scandalous in the higher sense”⁵, nel senso che la sua *parole* porta letteralmente al di fuori della scena, fuori dalla *langue* e dallo spazio fisico, perché abita l'unico (non) luogo che è il “setting” dei “rennaissance theatres”, dove l'uomo però non trova più la mediazione del suo doppio divino. Se Felix è il lettore, O'Connor è lo scrittore in quanto attore incontrato magari “per strada o nel promenoir del teatro”, “dumbfounder”, or man of magic” che, seminascosto dallo “screen” della finzione autoriale, ha “the gestures of one who, in preparing the audience for a miracle, must pretend that there is nothing to hide”⁶. Osservato dal lettore/ spettatore, l'illusionista/ scrittore ha come “whole purpose” quello “of making the back and elbows move in a series of ‘honesties’, while in reality the most flagrant part of the hoax is being prepared”⁷. L'universo testuale diventa tessuto simbolico nel quale, come nel teatro elisabettiano però senza Dio della metropoli, per il lettore come per l'uomo “non c'è appiglio che non sia mercanteggiato”. Le rare descrizioni di Parigi sono soprattutto le metadescrizioni della Città del dottore, ovvero dell'universo del testo come quel labirinto dove il Minotauro è diventato “that little Man” alla cui vista il lettore sa che sarà “shouldered from the path”⁸, che non avrà più un “ancrage” referenziale su cui appoggiarsi. Come osserva Jean Bessière nel suo *Déracinement et littérature*, l'autonomia dell'opera che in *Tropic of Cancer* è conservata a prezzo della negazione del progetto artistico, in *Nightwood* può sussistere solo a prezzo di un “effacement de la propriété verbale”. Attraverso il personaggio del Dottor O'Connor la Barnes rivendica come - prosegue il critico francese – “se vouer au langage pour être

¹Fitzgerald, F. S., *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, ed. Matthew J. Bruccoli, Scribner's, New York, 1989, p. 580.

² Barnes, D., *Nightwood* (1936), Faber and Faber, London, 2001, p. 27 (trad it., *Foresta di Notte*, Adelphi, Milano, 1986).

³ *Ibidem*, p. 32.

⁴ *Ibidem*, pp. 27-28.

⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁶ *Ibidem*, p. 32.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 29.

dans le monde, c'est accuser le défaut du monde et celui du langage, toujours mensonger, marquer la perte du sujet de cette langue"⁹. Seguendo, e forse sovra-interpretando quanto sostenuto da Bessière, il "sujet" della nuova lingua sarà l'uomo sradicato, l'attore elisabettiano che, come il Tiresia di *The Waste Land* e il suo antico progenitore, scopre che la morte e la vita sono un tutt'uno, e che, in quanto portavoce del discorso letterario, trova nello sradicamento esistenziale il modello del suo linguaggio. Ritornando all'autorevole parola di Bessière, si può arrivare a una prima conclusione affermando come nella Barnes la stessa costruzione sintattica per accumulazione verbale confermi la "non position du sujet" e come lasciando sussistere "le vide de la parole habitée" neghi la possibilità di un linguaggio inaugurale. O'Connor è in questo senso la controfigura dello scrittore che sa "qu'il existe toujours un Dieu, mais faut-il ajouter, muet, et dont l'expatrié se découvre le prêtre incertain"¹⁰.

L'esperienza dell'esilio diviene modello modernista di scrittura e il luogo dell'espatriato quel non-luogo metaforico che funziona come paradigma descrittivo del reale e del suo correlato soggettivo, l'identità.¹¹ Se in *Nightwood* la desituazione spaziale è pretesto per mettere in scena l'identità fluida del reale e del Soggetto e quindi dei generi testuali e della *parole* ibrida dello scrittore, nei testi di Fitzgerald qui analizzati la condizione dell'espatriato è la metafora della perdita di strutture di orientamento, esistenziali come letterarie. Parigi, a motivo della sua intima essenza pluralistica e molteplice e ancor di più in quanto terra di esilio, costituisce il punto di partenza ideale per la trasfigurazione dell'intera realtà, e, a livello formale, per l'applicazione delle teorie moderniste sullo spazio. Le descrizioni urbane si organizzano secondo la logica paradossale della "superposition"¹² di frammenti

⁹ Bessière, J., *Les écrivains de la génération perdue. Jeu de l'autonomie et de l'identité*, in Karátson, A., Bessière, J. (a cura di), *Déracinement et littérature*, Université de Lille 3, Travaux et Recherches, Diffusion P.U.L., p. 103.

¹⁰ *Ibidem*, p. 104.

¹¹ J. C. Kennedy nel suo *Imagining Paris: Exile, Writing and American Identity* (Yale University Press, New Haven, Conn. London, 1993), propone di interpretare lo stesso modernismo di Barnes e di Fitzgerald "as an exile". Partendo dall'affermazione di Gertrude Stein secondo cui gli scrittori e gli artisti modernisti convergono a Parigi perché "Paris was where the 20th century was", la città assunta unanimemente come segno geografico del moderno, Kennedy dimostra come la capitale dell'esilio abbia subito una massiccia derealizzazione, diventando soprattutto lo scenario *par excellence* dove verificare e applicare le nuove teorie dello spazio e del tempo. Accogliendo pienamente in tale sede le ipotesi del critico americano, si può tornare all'assunto di partenza del presente lavoro e confermare come la categoria del tempo, problematizzata e alterata dalla rivoluzione modernista insieme a quelle correlate della percezione e del pensiero, assuma nella letteratura del "confine" e dell'esilio sempre più una forma "spaziale". Per dirla con Kennedy e con la Stein, è come se "the temporal had assumed a spatial form which might be located and occupied" (*Ibidem*, p. 185).

¹² McFarlane individua, nel suo *The mind of Modernism* (in Bradbury, M., McFarlane, J., eds. *Modernism: 1890-1930*, Viking Penguin, Harmondsworth, 1976, pp. 71-93), tre livelli nella riformulazione della realtà secondo i paradigmi modernisti. Dall'iniziale enfasi posta sulla "fragmentation" e sulla progressiva disintegrazione di tutti i sistemi e assoluti concettuali dell'800, si passa alla ristrutturazione delle parti, al "re-relating of fragmented concepts", al "re-ordering of linguistic entities" per arrivare infine all'ultimo stadio: "a dissolving, a blending, a merging of things held to be forever mutually exclusive" (*Ibidem*, pp. 80-81). Tale procedimento corrisponde sul piano

concettuali e visivi che, decontestualizzati dal luogo di appartenenza e anche dai loro sistemi critici di riferimento, si fondono in un *continuum* di senso dove diventa difficile ripristinare le antiche opposizioni. L'esule, in quanto sradicato dai suoi luoghi e dai suoi sistemi di credenze e di linguaggio, può “dire” meglio di chiunque altro la “nuova” realtà metropolitana che è la stessa realtà riconfigurata dal modernismo come “elusive, indeterminate, multiple, often implausible, infinitely various and essentially irreducible”¹³. A motivo del disintegrarsi della primaria distinzione tra osservatore e osservato, la descrizione della città si costruisce secondo un doppio movimento speculare perché Parigi è, da ultimo, lo stesso sguardo estraniato dell'Io che la guarda.

La visione della realtà oggettiva è nella Barnes cortocircuito dello sguardo perché il reale descritto è già *in sé* circo, che il lettore/Felix, ebreo errante senza luogo, coscienza infelice ripiegata sulla memoria del passato, non può “mai toccare, e perciò mai conoscere”. Il *per sé* dello spettatore è speculare all'oggetto visto e anche, più radicalmente, allo sguardo della “gente di teatro”, “drammatica e mostruosa come una partita di merce” per la quale non è mai possibile “fare un'offerta”. Scrittore e lettore, descrittore e descrittario possono comunicare solo a prezzo di una rinuncia alla presunzione di classificazione tassonomica del mondo e all'illusione dell'Ego come soggetto di conoscenza.

In Fitzgerald, la visione del mondo è la proiezione riflettente delle scoperte drammatiche che il Soggetto fa nella sua “casa” privata e il narratore extradiegetico, che in *Nightwood* è in realtà la stessa parole polivalente dei personaggi e quindi del romanzo, diventa in *Tender* quell'istanza ermeneutica che permette di rappresentare la disintegrazione del reale e dell'Io senza pregiudicare la leggibilità del testo e la sua coerenza semantica.

formalista al passaggio tra quelle fasi che Roger Shattuck descrive come “fragmentation” “juxtaposition” e “superposition” (Shattuck, R., *The Banquets years: The Origins of the Avant-garde in France, 1885 to World War I*, Vintage, New York, 1958, pp. 340-45).

¹³ McFarlane, J., *op. cit.*, p. 81.

II) Parigi: specchio della concezione spazio-temporale in *Tender is the night*.

Un passo in particolare di *Tender is the night*¹⁴ si costituisce come una vera e propria *mise en abîme* della nuova concezione spazio-temporale e quindi dei procedimenti descrittivi. Dick Diver e Rosemary Hoyt, dopo aver assistito alla proiezione di “Figlia di papà”, film primo della giovane attrice, si recano a una festa in una casa in Rue Monsieur. L'ordine della storia procede attraverso lo sdoppiamento metonimico dello spazio in reale e immaginario, arrivando ad annullare le linee di frontiera e a creare una onnipervasiva dimensione di irrealtà. Se la rappresentazione filmica costituisce a livello metanarrativo la chiave interpretativa

¹⁴ *Tender is the night* ha una complessa e controversa storia editoriale che Fernanda Pivano, traduttrice del romanzo per Einaudi, ricostruisce con precisione e pazienza anche per illustrare ciò che l'ha portata a scegliere, tra le tante versioni e i numerosi rimaneggiamenti, quella pubblicata in volume nel 1934, l'ultima che Fitzgerald curò di suo pugno” (Pivano, F., *Introduzione a Fitzgerald*, F.S., *Tenera è la notte* (1949), Einaudi, Torino, 1990, p VII), ignorando quindi la revisione praticata da Cowley al testo nell'edizione del 1951. La differenza non si limita alla correzione degli oltre cento errori ortografici che Scribners, il primo editore, si rifiutò di modificare, ma consiste in una riorganizzazione dell'ordine della storia che segue solo parzialmente le indicazioni di alcuni appunti lasciati da Fitzgerald prima di morire. Nella versione di Cowley viene seguito un ordine rigorosamente cronologico sconvolgendo l'originaria tripartizione del testo, che si apriva ambientando la storia nella Riviera francese e presentando i personaggi dall'esterno attraverso il punto di vista della giovane attrice americana Rosemary Hoyt. Nell'edizione così sostanzialmente rivista ed edita ora da Penguin, la digressione centrale contenuta nel secondo libro del romanzo sull'incontro tra Dick e Nicole in Svizzera e quindi sulle vicende iniziali che portano alla loro unione diventa il *Book One* dal titolo *Case History: 1917-1919*. Seguono: *Book Two Rosemary's angle: 1919-1925*, *Book Three Casualties: 1925*, *Book Four Escape: 1925-1929*, e infine il conclusivo *Book Five The way Home: 1929- 1930*. Nell'edizione del 1934 il primo Libro corrisponde al libro II e III della versione rivista da Cowley, ma con delle modifiche relative alla parziale omissione dell'episodio contenuto nel capitolo ventunesimo sull'incontro tra Dick Diver e un oscuro affarista americano e al fatto che nella versione originale il primo libro si chiude con il tragico episodio dell'assassinio del nero Peterson mentre nella versione del 1951 ci si sposta in riviera seguendo i movimenti dei coniugi Diver. Il Book II della versione originale include tutta quella parte indicata da Cowley col titolo di “Storia della vicenda” nonché quella contenuta nel *Book Four Escape*. La terza e ultima parte della versione del 1934 coincide con il libro finale dell'edizione del 1951, *The way Home*. Secondo la ricostruzione genetica di Pivano, il romanzo conobbe due prime versioni mai pubblicate e peraltro segnate da numerosi e successivi rimaneggiamenti: la prima, stesa tra il 1925 e il 1930, s'intitolava *The world's Fair* e aveva come protagonista un giovane americano del Sud, Francis Melarky, che visita l'Europa in compagnia della madre dalla quale è talmente dominato da sviluppare una depressione nervosa durante la quale finisce per ammazzarla, mentre la seconda racconta la storia del regista Lew Kelly e della moglie Nicole in viaggio per l'Europa. Compare in questa stesura, che liquida definitivamente il tema del matricidio alla base della prima, anche il nucleo di quello che diventerà il personaggio di Rosemary, giovane di condizione sociale modesta che cerca, su pressioni della madre, di irretire il regista. La terza versione, l'ultima a essere curata dall'autore e la prima a venire pubblicata, inizialmente a puntate sullo Scribner's Magazine nel 1933 e infine in volume sempre per Scribners nel 1934, ha per protagonista Dick Diver, subisce vari rimaneggiamenti trovando il titolo solo all'ottava revisione grazie a un prestito tratto da un verso di *Ode all'usignolo* di John Keats. L'edizione apparsa in volume costituisce, sempre secondo le preziose indicazioni di Fernanda Pivano, addirittura la quinta versione conosciuta del romanzo. Nel presente lavoro si prenderà in considerazione la versione del 1934 e quindi la relativa traduzione di Pivano apparsa per la prima volta nel 1949, due anni prima dell'edizione curata da Cowley, riservandoci però di fare cenno a quest'ultima versione, segnalando di volta in volta le più significative discrasie siano esse lessicali o piuttosto relative alla disposizione del contenuto. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Brucoli, M., *The composition of “Tender is the Night”*, University of Pittsburgh Press, 1963.

della vita vissuta dai personaggi, una sorta di “stanza” analitica nella quale mettere in scena i loro dissidi psichici anticipando lo stesso racconto, essa è anche, a livello metadiscorsivo, il paradigma descrittivo in atto nel testo. La realtà come referente extralinguistico, come luogo onirico dell'*expatrié*, è già un “*effet du réel*” e la sua descrizione letteraria è una rappresentazione che in via provvisoria potremmo definire di secondo grado. Il contesto spazio-temporale del testo è dunque quello esemplificato dal modello concettuale ed esistenziale della *Unreal city* dell'esilio, setting cinematografico dove i personaggi mettono in scena il dramma del loro sradicamento fisico e psichico.

Nel brano, cui si è fatto accenno sopra come luogo del testo dove meglio emerge la riconfigurazione derealizzante dello spazio, si legge:

It was a house hewn from the frame of Cardinal de Retz's palace in the Rue Monsieur, but once inside the door there was nothing of the past, nor of any present that Rosemary knew. The outer shell, the masonry, seemed rather to enclose the future, so that it was an electric-like shock, a definite nervous experience, perverted as a breakfast of oatmeal and hashish, to cross that *threshold*, if it could be so called into the long hall of blue steel, silver-gilt, and the myriad *facets* of many oddly bevelled *mirrors*. The effect was unlike that of any part of the Decorative Arts Exhibition-for there were; people *in* it, not in front of it. Rosemary had the detached false-and-exalted feeling of being on a set and she guessed that everyone else present had that feeling too.¹⁵

Già dall'incipit, la descrizione della casa in Rue Monsieur sembra percorsa da un latente intento metadescrittivo, come suggerisce la presenza di *frame*, termine che la Pivano omette nella sua traduzione italiana rendendo l'intera espressione “hewn from the *frame* of Cardinal de Retz's” con il semplice “ricavata dal palazzo del Cardinale di Retz”. Ma se si considera la polivalenza semantica di *frame* che tra i suoi significati ha, insieme a quello di “armatura” e “intelaiatura”, quello di cornice, l'utilizzo del termine appare rilevante perché anticipa la connotazione derealizzante che attraversa lo spazio. Il descrittore, prendendo in prestito lo sguardo naif della giovane attrice, sottolinea come in quella casa ricavata dall'armatura/cornice di un palazzo storico, non vi sia traccia di “nulla del passato né di alcun presente conosciuto da Rosemary”, coniugando in tal modo il motivo della rarefazione temporale a quello della perdita delle radici storiche. L'ingresso nella casa, metaforizzata dall'immagine latente del quadro, assume l'aspetto di un rito di

¹⁵ Fitzgerald, F. S., *Tender is the night*, first published in USA by Charles Scribner's sons, citato dalla raccolta di romanzi Fitzgerald, F. S., *The Great Gatsby, Tender is the night, The Side of Paradise, The Beautiful and the damned, The Last Tycoon*, published in Great Britain in 1991 by BCA by arrangement with Reed international Books Ltd, London, p. 160; trad. it di Fernanda Pivano *Tenera è la notte* (1949), Einaudi, Torino, 1990. Nell'edizione Penguin Books il passo si trova, inalterato, nel *Book Three Casualties* a p. 155 (corsivi miei).

iniziazione. La stessa trama linguistica, attraverso l'utilizzo di similitudini sempre più stranianti e di sapore quasi orfico, e il ricorso a termini di chiara matrice psicoanalitica (“electric-like shock”, “nervous experience”, “perverted”) autorizza l'interpretazione dello spazio in chiave allucinatoria e onirica. La scelta dell'espressione “outer shell” rinforza l'inciso “masonry” attualizzando una delle sue valenze semantiche, quella di “arte muraria” e connotando così il luogo in senso metaforico. Se a un primo livello di lettura il “guscio esterno” è la semplice “muratura”, a un livello più profondo è anche metafora dell'esperienza analitico-onirica e quindi artistica, come conferma il ricorso al termine *threshold*, che, usato in *Tropic of Cancer* per designare/connotare l'ingresso della galleria d'arte in Rue Sèze, è qui ulteriore spia linguistica della trasfigurazione del luogo che sempre più perde il suo significato concreto per assumere quello di spazio onirico/creativo. La dimensione sembra essere quella rarefatta dell'immaginario artistico, come segnalato dal ricorso a espressioni che richiamano da vicino le esperienze delle prime avanguardie, contaminandole con i motivi di ascendenza psicoanalitica (“pervertita come una colazione a base di hashish”). Rosemary, appena varcata “la soglia”, ha una specie di “scossa elettrica”, di esperienza nervosa, che si potrebbe interpretare, se si tiene conto dell'espressione “enclose the future”, come una fantasmagoria del futuro individuale suo e degli altri personaggi, come una premonizione di segno collettivo e anche come una riflessione metaletteraria. Infatti, quel luogo, da un lato proietta l'inevitabile dissoluzione cui l'emergere del desiderio incontrollato porta i due amanti, e dall'altro sembra alludere più in generale alla decostruzione modernista dello spazio. L'introduzione del motivo dello specchio, per di più nella significativa forma della moltiplicazione della superficie in una “miriade di sfaccettature”, produce un ulteriore slittamento metaforico che dal piano onirico porta verso quello artificiale e costruito della rappresentazione teatrale esplicitata in chiusura. Se la casa dall'esterno è come un quadro scolpito nella cornice della storia, al suo interno è quel quadro in quanto frammentato e disperso sulle “sfaccettature di specchi tagliati stranamente”. L'espressione potrebbe sembrare una riformulazione intertestuale del “prisma” dell'immaginazione del Paesano e delle suddivisioni prismatiche dell'Idea di Mallarmé, ma, a una lettura più attenta, ci si accorge come il paragone sia fuorviante perché in Fitzgerald si trova piuttosto la parodia modernista di quel “prisma” che, nella sua straniante metamorfosi “riflettente”, diventa da strumento di indagine per penetrare meglio il senso del reale quel reale stesso. Non c'è più frontiera tra le due dimensioni come segnala tra l'altro l'insicurezza lessicale del descrittore che nomina la “soglia” per poi ammettere, in un inciso, il suo “scetticismo” linguistico. Non più non *threshold* nella sua definitività concettuale, ma “threshold, if it could be so called”.

Il motivo dello specchio e quello del quadro arrivano a una sintesi drammatica nelle due ultime frasi. Il richiamo alla Mostra d'Arte per via negativa serve a ribadire la valenza “artistica” dello spazio e insieme a decentrarla verso la metafora del teatro. L'effetto di Rosemary *non* è quello provato alla Mostra perché la differenza tra i due

contesti, significativamente colta per associazione negativa, risiede nel fatto che *ora*, *qui*, nella casa, non si è “davanti” ai quadri, ma dentro. La chiusura riprende il rovesciamento antifrastico della polarità dentro/fuori, e quindi il motivo della dissoluzione del confine esterno/interno, attraverso il richiamo al *set*, vero contro-canto di tutta la storia. Se lo spettatore diventa attore della rappresentazione sulla scena teatrale, la sua parte è quella dell'uomo senza più storia, con un copione improvvisato tra le mani, e il suo luogo di riferimento è la sospensione dell'irrealtà¹⁶. Questa interpretazione è suggerita dalla connotazione “artificiale” del teatro, realizzata attraverso il ricorso all'espressione “detached false-and-exalted feeling” che, riconducendo la metonimia ancora sul terreno della metafora, estrae definitivamente il luogo e l'uomo che lo abita da ogni referenza con il reale. Nella traduzione italiana della Pivano, l'aggettivo “detached” scompare e questo colpisce considerando che la sensazione “falsa ed esaltata” è tale proprio in quanto “staccata”, in quanto l'essere-nel- *set* si pone come l'inverso speculare dell'essere-nel- mondo. Dalla prima metafora latente, quella della cornice, si arriva, attraverso la mediazione metonimica del motivo del quadro e quindi dello specchio, alla metafora scoperta del teatro.

Una volta riconfigurato lo spazio, il descrittore può occuparsi di chi lo abita. Se si tiene conto che la descrizione è condotta attraverso lo sguardo di Rosemary¹⁷, si può

¹⁶ Il motivo della trasfigurazione scenica del contesto parigino si ritrova in molti testi americani coevi, insieme a una sempre latente tentazione derealizzante che percorre tanto l'ambiente quanto, come in questo caso, i personaggi che vi abitano. Senza anticipare, più di quanto si sia già fatto nel primo paragrafo, la sofisticata e colta variazione del tema in *Nightwood*, si segnala la presenza del motivo in *Tropic of Cancer*, testo nel quale si abbandona il terreno metonimico per tracciare una generale definizione dell'insieme del corpo parigino paragonato a un palcoscenico artificiale dove vengono consumati drammi e scene iniziati chissà in quale altro angolo del mondo. D'altronde anche nel romanzo di Barnes, Parigi, ancor più metaforizzata e depurata di ogni stretto vincolo referenziale col reale, diventa il non-luogo dove si incontrano trame che iniziano a Vienna, Berlino e negli Stati Uniti. Rimandando per questo al terzo paragrafo del presente capitolo, è opportuno leggere per intero il brano di *Tropic* cui si è fatto cenno poco sopra: “It is no accident that propels people like us to Paris. Paris is simply an artificial stage, a revolving stage that permits the spectator to glimpse all phases of the conflict. Of itself Paris initiates no dramas. They are begun elsewhere. Paris is simply an obstetrical instrument that tears the living embryo from the womb and puts it in the incubator. Paris is the cradle of artificial births. Rocking here in the cradle each one slips back into his soil: one dreams back to Berlin, New York, Chicago, Vienna, Minsk. Vienna is never more Vienna than in Paris. Everything is raised to apotheosis. The cradle gives up its babes and new ones take their places. You can read here on the walls where Zola lived and Balzac and Dante and Strindberg and everybody who ever was anything. Everyone has lived here some time or other. Nobody dies here ...” (Miller, H., *op. cit.* (1934), pp. 29- 30). Neanche i personaggi di *Nightwood* e di *Tender is the night* moriranno a Parigi perché la capitale francese è il palcoscenico del parossismo, dell'eccesso, talvolta come in Fitzgerald della disintegrazione e del degrado psichici e morali, il luogo straniero dove meglio ambientare drammi stranieri o comunque meticcî, dove è più facile mettere in atto i paradigmi epistemologici modernisti e le nuove forme esistenziali. La morte è qualcosa di troppo vero e reale e insieme in fondo insignificante perché guardare un morto non rivela granché della sua storia mentre ripercorrere gli attimi che precedono la fine diventa un osservatorio quasi universale e privilegiato di indagine.

¹⁷ Come osserva Fernanda Pivano nell'Introduzione alla sua traduzione italiana di *Tender is the night*, “il cambiamento sostanziale praticato da Cowley alle versioni di Fitzgerald consiste nello spostamento del «punto di vista» del libro dall'interpretazione della giovane attrice Rosemary (...) a una obiettiva esposizione cronologica delle vicende del medico Dick Diver e della sua moglie-

confermare quanto sostenuto sopra e cioè che se lo spazio è l'elemento genealogico della storia e del suo Soggetto, è anche in un certo senso questa stessa storia e questo stesso Soggetto, in quanto è impossibile tracciare una frontiera tra rappresentazione e realtà, tra *homo fictus* e referente reale, tra oggetto visto e sguardo che vede. La realtà è fatta dalla miriade di sfaccettature degli specchi che sono insieme i frammenti della sua dispersione ermeneutica e gli occhi (infiniti) di chi li osserva. Il topos descrittivo realista della finestra come “thématisation du pouvoir voir du personnage”¹⁸, come confine tra luogo chiuso e luogo aperto e quindi come “cadre” del “personnage médiateur” ottocentesco, viene ripreso nel Novecento in chiave parodica, a motivo proprio della riformulazione concettuale dello spazio. In *Tropic of Cancer* le “finestre” sono gli occhi delle strade, “finestre cieche come occhiaie vuote di occhi che hanno visto troppo”, mentre in *Tender is The Night* diventano addirittura le sfaccettature degli specchi. Lo specchio modernista non è più lo specchio realista, “mise au spectacle illusioniste et réaliste du monde”¹⁹. Non può esserlo in quanto l'io e il mondo sono già in sé immagini e dunque lo spazio è già in sé specchio frastagliato. E non è neanche lo specchio barocco, quell'intuizione capace di decentrare dall'interno un quadro, come nel celebre dipinto di Velazquez studiato da Foucault²⁰, senza fargli perdere la sua coerenza semantica. Se, infatti, del realismo non ha più il presupposto della distinzione dentro/fuori e Io/mondo, dell'estetica barocca ha perso la concezione del doppio metaforico come immagine del divino. L'immanenza dello spazio modernista è scoperta nella sua frammentazione irriducibile, mentre il posto vacante della trascendenza viene occupato dal demone dell'Inconscio, che abita l'io esattamente come l'io abita il mondo. Alle metafore teoretiche che, come nota Hamon, da Alberti a Zola definivano l'arte come “une fenêtre ouverte sur la création”, subentra la metafora modernista dell'arte come gioco di riflessi tra specchi.

Nel passo successivo al brano sin qui analizzato, il motivo metonimico dello specchio viene innestato nella metafora teatrale, connotata in senso oppositivo rispetto a ogni “work of art”. Il paradosso descrittivo risiede proprio nell'affermazione, meno esplicita che in Miller e meno eclatante che in Barnes, di un'autonomia del testo solo a prezzo di una costante messa in discussione della sua capacità mimetica.

paziente Nicole” (*op. cit.*, p. VII). Alla luce di tale fondamentale considerazione il passo qui in esame diventa essenziale per svelare, oltre ai paradigmi descrittivi relativi alla rappresentazione dello spazio, anche il punto di vista del quale il descrittore si serve per costruire/decostruire il cosmo parigino artificialmente ricreato dalla cerchia di amici guidata dai coniugi Divers.

¹⁸ Hamon, P., *op. cit.* (1981), p. 188.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Michel Foucault nel suo *Les mots et les choses* (Gallimard, Paris, 1966; trad. it. *Le parole e le cose*, BUR, Milano, 2001) ricostruisce il percorso epistemologico che porta dalla correlazione continua tra le parole e le cose sulla base delle leggi arcaiche di somiglianza alla nascita nel XVIII secolo della teoria della rappresentazione che rifonda la categoria della relazione. L'analisi del quadro *Las Meninas* di Velazquez appare in tale sede molto interessante per le illuminanti considerazioni sulla reciprocità continua tra guardante e guardato, sul gioco infinito di scambi tra soggetto e oggetto, modello e spettatore che “invertano le loro parti all'infinito” (*Ibidem*, p. 19).

Quella che viene letteralmente *messa in scena* è una realtà di terzo grado, degradata cioè anche rispetto a quella *rappresentata*, perché il depotenziamento ontologico del mondo è lo “specchio” del degrado etico dell'artista. La finestra dello scrittore esule è aperta su questa perdita di fondamento esistenziale e autoriale che, a livello discorsivo, si traduce nella *parole* farsesca e illusionista del teatro.

Ritornando al testo, vi si legge

There were about thirty people, mostly women, and all fashioned by Louisa M. Alcott or Madame de Ségur; and they functioned on this *set* as cautiously, as precisely, as does a human hand picking up jagged *broken glass*. Neither individually nor as a crowd could they be said to dominate the environment, as one comes to *dominate a work of art* he may possess, no matter how esoteric. No one knew what this room meant *because it was evolving into something else, becoming everything a room was not*; to exist in it was as difficult as walking on a highly polished moving stairway, and no one could succeed at all save with the aforementioned qualities of a hand moving among broken glass-which qualities limited, and defined the majority of those present.²¹

La casa viene ormai apertamente chiamata “set” e i pochi dubbi rimasti sul valore eminentemente metaforico dello spazio vengono sciolti dalla dichiarazione perentoria dell'inconoscibilità del luogo. Il significato di qualcosa, e in questo caso della stanza, è sempre di tipo di binario e riconduce proprio a quel sistema oppositivo fatto a pezzi dall'estetica modernista. Come si può stabilire cosa vuol dire lo spazio se non si ha più a disposizione nessuna griglia nella quale distribuire le informazioni? E ancora come si può trovare il significato di qualcosa se quel qualcosa è anche il suo altro, in un gioco di metamorfosi stranianti? E, infine, come si può descrivere l'indistinto derealizzato che non conosce più le frontiere rassicuranti tra esterno e interno, aperto e chiuso, e oggetto e soggetto? Al descrittore, che confessa la sua impotenza conoscitiva attraverso quella delle sue figurine da avanspettacolo, non resta che muoversi, “come su una scala mobile”, tra “le schegge di un vetro rotto”. Benché non si faccia più cenno alla presenza di Rosemary, la descrizione è ancora, in un certo senso, quella dei suoi occhi nervosi, in quanto però traduzione metonimica dell'onnicomprendente sguardo interno al testo. Gli occhi della ragazza, così come quelli delle evanescenti comparse teatrali e addirittura quelli del narratore, sono solo riflessi delle molteplici sfaccettature degli specchi. L'omologia tra macro e microcosmo porta all'inevitabile riconsiderazione dello statuto dell'ottocentesco personaggio “*médiateur*”. Non essendoci più niente tra

²¹Fitzgerald, S., *op. cit.*(1934), 155. Si segnala che nella versione edita da Penguin secondo la massiccia revisione apportata al testo da Cowley scompare l'aggettivo *aforementioned* che in questa versione va a connotare le *qualities* suggerendo con maggior forza la valenze metadescriptive dell'immagine della “mano”.

cui "mediare", non può esserci più neanche la rassicurante mediazione del significato, ma solo un *continuum* di senso, dove ogni cosa è insieme l'altro da sé e può essere nominata solo con la riserva del "if it could be so called". Alla logica dell'identità e del principio di non contraddizione, quella della forma perentoria è, subentra la paradossale logica della ambivalenza, del "*come se*" dei sogni e della prassi psicoanalitica²².

Il relativismo gnoseologico, basato sul principio di indeterminazione, comporta, a livello linguistico, il fallimento di ogni designazione, il decentramento di ogni significato e il trionfo delle metafore più assurde e delle similitudini più stranianti. L'acquisita, e ormai condivisa, consapevolezza dell'impossibilità di ogni referenza oggettiva, che in Barnes porta alla concezione dell'opera come "un infini du langage", si traduce in Fitzgerald nella più assoluta indeterminazione spaziale. La relazione negativa tra significante e significato, che feconda i discorsi circensi del dottor O'Connor, diventa in *Tender is the Night* rapporto di perenne inadeguatezza tra nome e concetto. L'impotenza conoscitiva del descrittore è speculare alla sua impotenza linguistica perché descrivere presuppone una conoscenza prima di tutto linguistica, una fiducia quasi ieratica nella capacità dei "nomi" di restituire i significati del mondo. La descrizione non è più "quadro", ovvero immagine, ancorché dialettica, come in Miller e in Aragon, del reale colto nel suo momento di arresto. Attraverso la similitudine pittorica, si innesca una riflessione metadescrittiva attribuibile allo stesso narratore extradiegetico, come suggerito dal passaggio sintattico all'impersonale *one*, che allarga la prospettiva de-situandola dal contesto spazio-temporale della storia e spostandola sul cotesto propriamente linguistico. È il descrittore che, attraverso lo spaesamento delle comparse secondarie della storia nella situazione concreta, comunica il suo stesso spaesamento nell'universo della sua opera. Egli è il *one* che dovrebbe "dominare" il suo "work of art" se lo possedesse, se solo riuscisse a renderlo un sistema chiuso, ma il suo testo è come la stanza descritta. Nessuno, né a livello storico-individuale né tanto meno a livello collettivo, può fissarne il significato perché "*it was evolving into something else, becoming everything a room was not*".

L'esistenza precaria dei personaggi in uno scenario spazio-temporale non definibile è speculare all'identità linguistica incerta del narratore-descrittore nella sua stessa opera, il loro essere-nel mondo come su "una scala mobile", simile al brutale essere-gettato milleriano nel "mozzo della ruota", è appunto lo "specchio" della decapitazione autoriale. Le persone si muovono nella stanza con la cautela e l'incertezza "con cui si muove una mano umana per raccogliere le schegge di un vetro rotto" e il loro passo stentato è il gesto del descrittore che può definire e nominare solo "col suddetto atteggiamento di una mano che si muove tra vetri rotti".

²²Si allude qui all'*als ob* (come se) che secondo Jaspers caratterizza le spiegazioni freudiane, colpevoli secondo l'antipsichiatria fenomenologica di espellere l'uomo dall'indagine per renderlo mero strumento di conferma di teorie aprioristiche. Il modello di riferimento per la costruzione degli spezzoni onirici sembra in Fitzgerald di matrice essenzialmente freudiana.

L'iterazione dell'espressione, a breve distanza e in una forma impercettibilmente variata, serve ad annunciare lo statuto ontologico dei presenti e insieme le "qualities" della *parole* discorsiva, "which qualities limited, and defined the majority of those present". Sembra di imbattersi ancora in un cortocircuito descrittivo: la *parole* è come la mano che si muove tra i cocci rotti della *langue*, lo specchio frastagliato della dispersione dell'Io, o, come nota Bessière, quella relazione intransitiva che traduce l'abolizione di ogni "rapport de réciprocité entre le moi et le réel"²³. L'incapacità dei personaggi di "dominare" il mondo, che si traduce nell'impotenza di Jack Barnes, nella dissoluzione psichica di Dick Diver, nell'erranza illusoria del finto barone Felix o ancora nell'irriducibile ambivalenza discorsiva e identitaria del Dottore, è *erlebnis* tragica del non luogo dell'esilio, letterario come biografico. L'*expatrié* è colui che scrive della perdita della propria storia, e quindi della propria identità, a partire dallo sradicamento geografico. Il limbo nel quale si muovono i personaggi di Fitzgerald è prima di tutto spaziale, una terra di mezzo dove l'Io generico vive nella e della desituazione, luogo estetico che, depurato infine della sua stessa realtà, funziona come terreno di scambio incessante tra i significati. Quello che in *Nightwood* è tessuto simbolico privo di centro se si esclude quell'altare dell'immaginazione ai cui piedi deporre i "fiori" della *parole* propria e altrui, è in *Tender is the Night* il non-luogo, artificiale e teatrale, dove la disappartenenza esistenziale si manifesta come disappartenenza linguistica. Ricorrendo ancora una volta all'autorevole parola di Bessière, si può dire che "le spectacle de la ville, l'expérience qu'il provoque, l'ensemble de ses objets, de ses événements et leurs relations s'offrent comme un vaste signifiant dont le signifié n'est jamais donné: expérience de la possession – l'expatrié ne cesse de vivre des éléments extérieurs de l'espace parisien – et expérience du défaut d'appropriation".²⁴

La grottesca scena della festa in Rue Monsieur è centrale nel romanzo sotto diversi aspetti. A livello linguistico, si pone come una testimonianza del mancato raggiungimento del significato, mentre a un livello metadescrittivo rivela i paradigmi sui quali si poggia l'estetica dello spazio nel testo. A ciò si deve aggiungere che il palazzo è la "soglia" metonimica che permette il passaggio tra due porzioni della storia: è quel varco attraverso il quale si incanala il desiderio represso di Dick e Rosemary, anticipando, come una funesta fantasmagoria, l'esplosione della loro passione e quindi la loro dissoluzione psichica. Il movimento descrittivo segue la logica modernista della *superposition* di frammenti eterogenei, rendendo la dualità io/mondo interna all'ego dei personaggi. In questo senso la soglia si pone in antitesi con qualsiasi idea di confine, perché non è più luogo di frontiera dei significati quanto piuttosto luogo di mediazione del senso. L'unica relazione tra soggetto e oggetto è in un contatto spinto fino all'identificazione, attraverso l'assoluta omologia di dentro e fuori e l'iscrizione delle strutture temporali della storia individuale e collettiva nella superficie straniante dello spazio. Entrare e uscire

²³ Bessière, J., *op. cit.*, p. 97.

²⁴ Bessière, J., *op. cit.* p. 94.

da quel palazzo significa, in un primo momento, entrare nell'irrealità rarefatta di un'assenza di tempo che niente sembra aver a che fare con la temporalità della storia. In un rovesciamento antifrastico, però, quella irrealità diventa pervasiva contagiando gli stessi protagonisti e rendendoli addirittura il centro genealogico del discorso.

È Rosemary, i cui occhi sono due dei frammenti di vetro rotto attraverso i quali si compie la descrizione-trasfigurazione dello spazio, a fare la drammatica scoperta della consonanza tra sé e l'ambiente, a ritrovarsi nella cifra di un'identica artificialità. Si legge nel testo:

The Frankenstein took down Dick and Rosemary at a gulp –it separated them immediately and Rosemary suddenly discovered herself to be an insincere little person, living all in the upper registers of her throat and wishing the director would come.²⁵

Rosemary, separata da Dick, che, in quanto figura metaforica del complesso paterno doppiato dal film “Figlia di papà”, rappresenta la protezione dell'Io, ha l'intuizione subitanea della irrealità della sua esistenza, o, meglio, della assoluta continuità tra lo spazio fittizio del set e quello concreto dei luoghi di tutti i giorni. Poco oltre, il narratore si affida alla parola degli altri per insinuare il primo dubbio sull'artificialità della vita dei suoi protagonisti, per svelare la dimensione straniante della loro storia e lo fa tessendo i discorsi dei presenti con il filo latente della metafora teatrale. Il punto di vista che media tra le diverse focalizzazioni frammentate e interne al testo è sempre quello di Rosemary. Se prima la descrizione dello spazio era quella, mediata, della scena riflessa sui suoi occhi, ora la coerenza del discorso è garantita dal suo udito che si specchia indignato sulla superficie delle parole altrui. Un frammento discorsivo è a tal riguardo particolarmente emblematico:

'oh, they give a good show ' said one of them in a deep rich voice.
'Practically the best show in Paris – I'd be the last one to deny that. But after all – 'She sighed. 'Those phrases he uses over and over – "Oldest inhabitant gnawed by rodents ". You laugh once.'
'I prefer people whose lives have more corrugated surfaces.' said the second, 'and I don't like her.'²⁶

Se nel primo commento è evidente il costante richiamo, attraverso l'iterazione lessicale di *show*, alla dimensione teatrale, e quindi artificiale, della intera esistenza dei Diver a Parigi, nel secondo colpisce il ricorso alla metonimia nell'espressione “corrugated surfaces” che, insistendo sulla primarietà della connotazione spaziale, si pone come l'inverso speculare delle “sfaccettature degli specchi tagliati stranamente” così come delle “schegge di vetri rotti”. Se, infatti, la superficie delle

²⁵ Fitzgerald, F. S., *op. cit.* (1934), p. 161.

²⁶ *Ibidem*, p. 162.

vite dei Diver e del loro *entourage* è liscia come quella degli specchi, non è però “corrugata” nei suoi limiti. Inoltre il commento della “seconda” suona come una fantasmagoria della frammentazione che di lì a poco colpirà le vite dei protagonisti, riducendo in mille pezzi le loro superfici psichiche.

Nel breve scambio di battute si intravede la voce del narratore che si affida alla parola obliqua di comparse che restano significativamente nell'anonimato per demistificare dall'interno la presunta compattezza dei suoi personaggi. Il testo prosegue quindi su un doppio livello: in questo romanzo di formazione urbana, il lettore è ora introdotto nella “stanza” analitica a guardare insieme al narratore-terapeuta il disfacimento emotivo dei suoi personaggi- pazienti che, a parte qualche rara intuizione, continuano a vivere all'oscuro del tremendo destino che li aspetta.

Dick e Rosemary escono dalla “stanza” per immergersi di nuovo nel clima artificiale di una Parigi ridotta a mero scenario delle loro feste sfrenate. Ritornando al testo, si legge:

They left immediately, moving over the brief *threshold* of the future to the sudden past of the stone façade without.

'Wasn't it terrible?' he said.

'Terrible,' she echoed obediently.

'Rosemary?'

She murmured, 'What?' in an awed voice. 'I feel terrible about this.'

She was shaken with audibly painful sobs. 'Have you got a handkerchief?' she faltered. But there was little time to cry, and lovers now they fell ravenously on the quick seconds, while outside the taxi windows the green and cream twilight faded, and the fire-red, gas-blue, ghost-green signs began to shine smokily through the tranquil rain. It was nearly six, the streets were in movement, the bistros gleamed, the Place de la Concorde moved by in pink majesty as the cab turned north.²⁷

La ripresa del termine *threshold*, usato in apertura della scena per segnalare l'ingresso metaforico di Rosemary “nel lungo atrio di acciaio azzurrognolo rivestito d'argento”, insiste ancora sulla connotazione mitico-analitica del luogo in rue Monsieur. L'attraversamento dello spazio è metafora del cammino dell'Io e, in quanto perdita delle radici, è rinuncia anche alla dimensione futura. L'identità è per Fitzgerald una costruzione storico-culturale e l'esperienza dell'esilio, qui metaforizzata dall'immagine dell'esodo dal tempo e riflessa dall'uso metonimico della “soglia”, impedisce al Soggetto di trovare un posto nel quale comprendersi come progetto. La scena del palazzo, benché a tratti narrativa, è nel complesso un'altra digressione metonimica, di segno paradossale perché l'ingresso nella stanza è uscita dalla storia del testo ma per antifrasi “breve” intuizione del futuro e

²⁷ *Ibidem*, p. 158. Si segnala che nella versione edita da Penguin invece di *smokily* troviamo *smokingly*.

“momentanea” *erlebnis* del passato. I due “lovers” escono dal palazzo per reimmergersi nel rarefatto e avulso presente cittadino, quello dell'artificio e della sospensione temporale.

La descrizione crepuscolare di Parigi, intravista dal finestrino del taxi, riprende in modo straniante il nucleo semantico usato per connotare la stanza in Rue Monsieur. L'immagine urbana è dipinta attraverso il contrasto tra i colori sbiaditi del cielo al tramonto e quelli abbaglianti, quasi espressionistici, delle splendidi insegne, contrasto incentrato sull'opposizione primaria dei verbi *to fade* e *to shine*, intorno alla quale si articolano le due serie paradigmatiche. All'affievolirsi dei colori dello sfondo si contrappone il riflettere variopinto dei *signs*, in un quadro policromo che proprio nell'esplosione lucente delle immagini in primo piano rievoca, in via metonimica, la dimensione “highly polished” della stanza in rue Monsieur. Se il *gas-blue* e il *ghost-green* nella loro evanescenza “fumosa” richiamano il *blue steel* del lungo atrio rivestito di specchi, il *fire-red* rimanda allo sfavillare riflettente delle fiamme del fuoco e anche all'*electric shock* del quale cade preda Rosemary al suo arrivo alla festa. Il verbo *to gleam*, posto in chiusura della descrizione, insiste sulla natura ambivalente dell'immagine suggerita dal primo “to shine smokily”, avendo tra i suoi significati sia “baluginare” o “splendere di luce incerta” che “luccicare” o “risplendere”²⁸. La superficie artificiale e riflettente della miriade di *facets* di “bevelled mirrors”²⁹ e dell'immagine metaforica della scala mobile lucida diventa qui la superficie delle tante insegne che splendono fumosamente attraverso il filtro della pioggia.

Se nella scena della festa in Rue Monsieur è Rosemary a sentire un sentimento *detached* e *false* rispetto all'ambiente, qui è il luogo stesso ad allontanarsi dai due protagonisti, in un movimento che, specularmente rispetto al primo, ribadisce l'assoluta intransitività del rapporto io/mondo. La riduzione pittorica della città a sfondo serve paradossalmente a verificare l'inconsistenza delle figure in evidenza, e non più, come nelle descrizioni balzacchiane, a costruire un tessuto metonimico indispensabile allo sviluppo della storia. Qui il luogo urbano è mero scenario che, sciolto da ogni vincolo referenziale concreto, funziona come set cinematografico dove mettere in scena i drammi e le passioni degli attori del racconto o, al massimo, come superficie di scrittura dei *signs* interiori, come loro cassa di risonanza.

²⁸ Si segnala inoltre che il verbo *to gleam*, avendo come primo significato quello di “1 To emit gleams, to shine either with emitted or reflected light” ed essendo utilizzato principalmente per indicare “to shine with a brightness subdued by distance or an intervening medium”, contribuisce a rafforzare il motivo della luce riflessa e suggerisce inoltre l'immagine di una sorta di schermo (*medium*) interpretabile, a livello metadescrittivo, come una ripresa della figura della soglia analizzata sopra e anche come conferma dell'artificialità di tutte le polarità e le distinzioni rappresentate.

²⁹ L'uso del termine *facet* è una delle spie linguistiche che suggeriscono, oltre al motivo della moltiplicazione della superficie, quello della lucentezza perché significa originariamente “one of the small cut and polished faces of a diamond or other gem (...) subsequently extended to a similar face in any natural or artificial body. Cf. BRILLIANT . Also preceded by certain defining words, as *diagonal-*, *skill-*, *star-facet* (...)” (*The Oxford English Dictionary*, cit, SV).

Nel capitolo successivo, che si apre sulla narrazione di una delle sfrenate feste parigine dei protagonisti, la trasfigurazione teatrale e farsesca della città giunge a punte di parossismo e ironia. Appena oltre l'incipit, si legge:

The party that night moved with the speed of a *slap-stick comedy*. They were twelve, they were sixteen, they were quartets in separate motors bound on a quick *odyssey* over Paris. Everything had been foreseen. People joined them as if by magic, accompanied them as specialists, almost guides, through a phase of the evening, dropped out and were succeeded by other people, so that it appeared as if the freshness of each one had been husbanded for them all day.³⁰

La traduzione italiana della Pivano rende *slapstick comedy* con il semplice "commedia", ma in realtà l'espressione significa "commedia grossolana" o anche "manesca". Il nome *slapstick*, che da solo e nel suo significato letterale è il termine teatrale che designa la "spatola di Arlecchino", connota la commedia messa in scena dai protagonisti in chiave farsesca e addirittura di basso livello, ponendosi in contrapposizione col solito sguardo *naïf* di Rosemary per la quale neanche le feste di Hollywood, per quanto splendide, possono eguagliare quelle dei suoi nuovi amici a Parigi. L'ironia del narratore è ancora più evidente nella scelta del termine *odyssey*, il cui sapore epico è in netto contrasto con l'atmosfera dei fatti narrati. Gli eroi del romanzo condividono con Ulisse l'esilio dalla patria così come l'esperienza tragica della guerra, ancorché non vissuta in prima persona ma solo presentita nei sogni³¹ o intuita dolorosamente durante un pellegrinaggio in uno dei tragici luoghi del fronte³². Ma qui l'analogia si ferma. Dell'eroe greco non hanno più il mito della

³⁰ Fitzgerald, F.S., *op. cit.* (1934), p 164.

³¹ "Dick awoke at five after a long dream of war, walked to the window and stared out at the Zugersee. His dream had become in somber majesty; navy blue uniforms crossed a dark plaza behind bands playing the second movement of Prokofieff's 'Love of Three Oranges'. Presently there were fire - engines, symbols of disaster, and a ghastly uprising of the mutilated in dressing station. He turned on his bedlamp light and made a thorough note of it ending with the half-ironic phrase: 'non combatant's shell shock'" (*Ibidem*, pp. 234-235).

³² "Dick turned the corner of the traverse and continued along the trench walking on the duckboard. He carne to a periscope, looked through it a moment, then he got up on the step and peered over the parapet. In front of him beneath a dingy sky was Beaumont-Hamel to his left the tragic hill of Thiepval. Dick stared at them through his field glasses, his throat straining with sadness. He went on along the trench, and found the others waiting for him in the next traverse. He was full of excitement and he wanted to communicate it to them, to make them understand about it, though actually. (...) They came out of the neat restored trench, and faced a memorial to the Newfoundland dead. (...) After that they got in their car and started back toward Amiens. A thin warm rain was falling on the new scrubby woods and underbrush and they passed great funeral pyres of sorted duds, shells, bombs, grenades, and equipment, helmets, bayonets, gun stocks, and rotten leather abandoned six [nell'edizione Penguin *seven*] years in the ground. And suddenly around a bend the white caps of a great sea of graves. Dick asked the chauffeur to stop. (...) Amiens was an echoing purple town, still sad with the war, as some railroad stations were:- the Gare du Nord and Waterloo station in London. In the day-time one is deflated by such towns, with their little trolley cars of twenty years ago crossing the great grey cobble-stoned squares in front of the cathedral, and the very weather seems to have a quality of the past, faded weather like that of old photographs. But after dark all that is most

conoscenza, né l'atteggiamento teoretico di contemplazione del mondo, né tanto meno la *parole* menzognera ma verosimile del racconto. Non c'è più un cosmo da guardare, esperire e raccontare, perché ogni visione, ogni esperienza e ogni racconto sono solo i riflessi distorti restituiti dalla miriade di sfaccettature di specchi che costituiscono l'immagine frammentaria del mondo. Se Ulisse si salva, i personaggi di Fitzgerald naufragano nel mare del loro sé, perché al contrario dell'eroe greco non hanno accettato di avere "corrugated surfaces" e si sono beati dell'illusione magica di misere parti teatrali³³. I discorsi di Dick Diver, come nota una delle donne presenti alla festa, sono fatti della ripetizione di frasi imparate a memoria e la sua *parole* monovalente e monotona è solo una maschera fragile e arlecchinesca, che già, attraverso le sue prime crepe, mostra il suo naufragio.

L'intero romanzo di Fitzgerald è un'odissea modernista i cui anti-eroi compiono un "viaggio" a loro insaputa. Se si escludono le premonizioni oniriche e propriamente psicoanalitiche del dottor Diver, i personaggi vivono nell'esilio permanente da sé, indifferenti al posto e al tempo, ben lontani dagli eroi mitici così come dai letterati illustri che, come scrive Miller, compiono a Parigi the "heroic descent to the very bowels of the earth, the dark and fearsome sejour in the belly of the whale".³⁴

I protagonisti di *Tender is the Night* rimangono nel ventre della balena, senza provare a liberarsi perché quel ventre è la superficie "polished" del teatro urbano che hanno ricreato e del quale saranno infine, chi più chi meno, vittime.

satisfactory in French life swims back into the picture-the sprightly tarts, the men arguing with a hundred *voilàs* in the cafés, the couples drifting head to head toward the satisfactory inexpensiveness of nowhere" (*Ibidem*, pp. 149-52).

³³ Si rimanda per un'analisi comparativa delle forme archetipiche riferibili al tema del viaggio iniziatico dell'eroe e per una lettura psicoanalitica del motivo nella sua esistenza transtorica, a Campbell, J., *The Hero with a Thousand Faces* (1949), World Publishing, New York, 1956.

³⁴ Miller, H., *op. cit.* (1935), p. 185 (corsivo mio).

III) Il discorso del poeta- Dante- chiffonnier sulla Notte indistinta di Parigi.

Se nel testo di Fitzgerald non vi è quasi traccia del misticismo milleriano, né delle reminiscenze cristiane dei simbolisti francesi, né, ancora, del tessuto mitico di Eliot e se, quindi, la chiave di lettura è soprattutto quella offerta dai paradigmi psicanalitici, in *Nightwood*, invece, un altro dottore, affabulatore invertito e figura della Notte indistinta, si fa portavoce di una parola tesa costantemente tra il sacro e il profano. La Parigi di O'Connor è forse irrealista come quella dello psichiatra Diver ma la sua irrealtà non è quella dell'artificio farsesco quanto piuttosto quella feconda del circo della contro-ragione, dell'ambivalenza simbolica. Il dottore è figura che con i suoi giochi di travestimento e in quanto portavoce della parola romanzesca ricorda il Tiresia di *The Waste Land*. Come il personaggio di Eliot che “riconde dal mare a casa il marinaio/la dattilografa in casa all'ora del tè”³⁵, O'Connor costituisce il centro della storia rivelando a Nora e Felix i segreti della Notte, tracciando gli itinerari infernali dell'Ade parigino. Se Tiresia “benché cieco” è “pulsante tra due vite” e può vedere perché “vecchio con vize mammelle di donne”³⁶, così il controverso personaggio di Djuna Barnes ha lo stesso dono preveggenza perché abita la soglia dove il giorno e la notte sono “un tutt'uno”. Quando Nora giunge nella casa del dottore, rimane “sgomenta” “per averlo colto nell'ora in cui, espulsa la quotidianità, era rientrato nei suoi panni”, ovvero vestito con abiti femminili e col viso “incorniciato” (*framed*) dal “semicerchio dorato di una parrucca dai lunghi boccoli”. Se il personaggio di Eliot può dire, “Io, Tiresia /vecchio con vize mammelle/ ho osservato la scena e predetto il resto”, sottolineando la sua natura ibrida come condizione imprescindibile di ogni premonizione, O'Connor dal canto suo può dichiarare a Nora: “I, Doctor Matthew- Mighty- grain- of- salt Dante – O'Connor will tell you how the day and the night are related by their division”³⁷. La cecità di Tiresia viene spostata, attraverso i discorsi notturni dell'affabulatore di *Nightwood*, dallo sguardo soggettivo allo stesso piano infernale del reale, perché come esclama il dottore, “la notte dura da un pezzo”, benché quasi nessuno se ne accorga.

La descrizione della stanza di O'Connor unisce alla fenomenologia della desolazione e del degrado, quella dell'ibrido, traducendo sul piano metonimico l'irriducibile ambivalenza del personaggio. Vale la pena analizzare più da vicino il testo, perché, se si considera la soppressione modernista della distinzione dentro/fuori, il quadro dell'*intérieur* si pone come sostanzialmente speculare alle rarefatte descrizioni cittadine. Si legge nel testo:

The room was so small that it was just possible to walk sideways up to the bed, it was as if being condemned to the grave the doctor had decided to occupy it with the *utmost abandon*.

³⁵ Eliot, T.S., *The Waste Land* (1922); trad. it. *La terra desolata*, edizione con testo a fronte, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 47.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Barnes, D., *op. cit.* (1936), p. 72.

A pile of medical books, and volumes of a miscellaneous order, reached almost to the ceiling, *water-stained* and covered with *dust*. Just above them was a very *small barred window*, the only ventilation. On a maple dresser, certainly not of European make, lay a *rusty* pair of forceps, a *broken* scalpel, half a dozen *odd* instruments that she could not place, a catheter, some twenty perfume bottles, almost empty, pomades, creams, rouges, powder boxes and puffs. From the half open drawers of this *chiffonnier* hung laces, ribands, stocking, ladies' underclothing and an abdominal brace, which gave the impression that the feminine finery had suffered venery. A swill-pail stood at the head of the bed, brimming with *abominations*. There was something appallingly *degraded* about the room, like the rooms in brothels, which give even the most innocent a sensation of having been accomplice; yet this room was also muscular, a cross between a *chambre à coucher* and a boxer's training camp. There is a certain belligerence in a room in which a woman has never set foot; every object seems to be battling its own compression — and there is a metallic odour, as of beaten irony in a smithy.³⁸

La scelta del termine *chiffonnier* per definire il personaggio riporta direttamente alla nota identificazione tracciata da Baudelaire, e nel presente lavoro già analizzata, tra straccivendolo e poeta, alla luce anche di un richiamo intertestuale endogeno, a un altro dei discorsi dove il dottore dichiarava che “God's chosen walk close to the wall”. Ne *Le vin des Chiffonniers* lo straccivendolo è proprio colui che si muove nel “labirinto fangoso” della città “incespicando e urtandosi ai muri come un poeta”. O'Connor è allora il poeta-*chiffonnier*, eletto da Dio, che “pronunzia giuramenti, detta leggi sublimi” e costruisce il racconto come raccolta di frammenti, stracci, “of a miscellaneous order”.

Prima di approfondire il motivo dello *chiffonnier* all'interno della latente omologia elisabettiana tra umano e divino, è necessario analizzare la natura degli “oggetti” presenti nella stanza. La trama lessicale sviluppa l'arcilessema “outmost abandon” con il quale si apre la descrizione. Il motivo dell'usura e del degrado, segnalato dagli aggettivi *water-stained*, *rusty* e *broken* nonché dall'uso di *dust*, si innesta in una vera e propria fenomenologia dell'eterogeneo che ricorda da vicino l'eteroclitico celebrato dal Paesano. Non solo i libri impilati sono connotati come apertamente “eterogenei”, ma l'intera descrizione si costruisce per accostamento degli oggetti più svariati e addirittura di oggetti che, riferibili agli usi femminili, traducono in via metonimica l'ibridazione di genere che caratterizza il dottore. I cassetti di “questo *chiffonnier*” traboccano di pizzi, calze, biancheria da donna e vi è pure un busto addominale. In capo al letto si trova un secchio colmo di *abominations*, termine che, reso nella traduzione italiana con “obbrobri”, prepara, avendo tra le sue valenze semantiche

³⁸ *Ibidem*, pp. 70-71 (corsivi miei, eccetto l'espressione in francese in corsivo nel testo originale).

proprio quella di abominio³⁹, la successiva similitudine con le stanze del bordello. La natura del luogo è però mista, come la natura del suo abitante, uomo che indossa “una veste di flanella, da donna”. L'identità e lo spazio esistono nell'incrocio, nel punto di tangenza modernista, *superposition*, di tutte le polarità. Così la stanza non è più solo “brothels” ma “cross between a *chambre à coucher* and a boxer's training camp”, incrocio appunto della femminilità venerea e anche degradata e della mascolinità belligerante. Ritorna alla mente la figura del *pólemos* eracliteo evocato da Aragon nelle immagini conflittuali dell'eteroclitico urbano e accettato dallo stesso Eliot che pone, come esergo dei suoi *Four Quartets*, due frammenti del filosofo greco. In *Burnt Norton*, quartetto d'apertura della raccolta, il *logos* eracliteo del frammento 22 [B2], divenire eterno di tutte le cose, diviene figura modernista e fenomenologia della simultaneità temporale. Nell'incipit viene affermata la coesistenza perpetua di “tempo presente e tempo passato”, “entrambi presenti nel tempo futuro” così come “il tempo futuro è contenuto nel tempo passato”. Allora, “se tutto il tempo è eternamente presente/ tutto il tempo è irredimibile”⁴⁰. In *Nightwood* è la Notte a farsi carico della “belligerence” *unredeemable* del divenire e lo fa iscrivendo i suoi simboli sul tessuto urbano attraverso la parola-traccia del Dottore O'Connor, il “guardiano” delle Notti concepite e concepibili, come ogni elemento di ogni altra polarità, solo nel rapporto di continuità con il loro altro.

Lo *chiffonnier* – Dante – O'Connor, straccivendolo, poeta dell'inferno e medico dai metodi illusionisti, è figura ibrida, tra il femminile e il maschile, come ibrida è la stanza che occupa segnata dalla stessa ambivalenza. Se il suo *intérieur* è trasposizione o anche eco metonimica dell'androgino barocco, la sua città è traduzione, sempre in via metonimica, della dialettica uomo-divino⁴¹. Il secondo

³⁹ È interessante inoltre notare che il termine *abomination* nel significato di “an object that excites disgust and hatred” compare nella Bibbia indicando più specificatamente oltre a una generica “thing detested or destable”, a cause of pollution, an idol” (*The Oxford English Dictionary*, cit, SV). Tale latente valenza semantica, benché probabilmente non espressamente considerata, è comunque una spia utile per cogliere quella costante tensione tra sacro e profano che arriverà a piena espressione nella descrizione della Città del dottore (analizzata oltre nel corpo della tesi).

⁴⁰ Eliot, T.S., *Four Quartets* (1936-42); trad. it. *Quattro quartetti*, Eliot, T. S., *op. cit.* (2006), p. 95.

⁴¹ Già nella descrizione della stanza si può cogliere, come anticipato nella nota 37, un accenno a tale dialettica che va considerata sempre come sviluppo del macrotema dell'*altro*, ovvero all'interno della relazione simbolica tra gli elementi tradizionalmente separati dalla logica binaria e disgiuntiva. In questa radicale messa in discussione del principio identitario di non contraddizione, l'altro diventa parte integrante della cosa alla quale viene generalmente opposto. Shary Benstock legge il tema dell'*other* secondo una prospettiva di genere facendo notare come *the lesbian other* rappresentato serva a comunicare anche linguisticamente quella *female difference* soppressa dal sistema patriarcale e monologico della logica puritana. Robin Vote sfugge a ogni definizione perché abita il *di fuori* fecondo dei codici sociali e O'Connor, natura essenzialmente ibrida, costituisce lo sguardo interno al testo capace di decodificare e decifrare per il lettore i nuovi codici comunicativi alla base del testo. Tale lettura, pur mettendo in evidenza il primario tentativo di rifondare un'identità fluida e non costretta nei rigidi schemi tradizionali, tende a ricondurre ogni altra operazione di unione scandalistica degli opposti su un terreno per così dire morale e sessuale. Nella sua analisi della stanza del Dottore, Benstock nota in via preliminare come l'appartamento assomigli alla casa abitata dall'autrice insieme alla sua compagna la scultrice Thelma Wood, per concludere come “the juxtaposition of the sacred items with the secular and the contrast between the spiritual trappings of

capitolo, *The Sonnambule*, si apre sulla descrizione della “doctor’s ‘city’”, porzione di spazio delimitata da un lato dal tribunale, massima espressione del giudizio terreno, e dall’altro dalla chiesa di Saint Sulpice, emblema del giudizio divino. Occorre leggere il lungo pezzo per intero.

Close to the church of St Sulpice, around the corner in the rue Servandoni, lived the doctor. His small slouching figure was a *feature* of the Place. To the proprietor of the Café de la Maine du VI he was almost a son. This relatively small square, through which tram lines ran in several directions, *bounded* on the one side by the church and on the other by the court, was the doctor’s ‘city’. What he could not find here to answer to his needs, could be found in the narrow streets that ran into it. Here he had been seen ordering details for funerals in the parlour with its black broadcloth curtains and mounted pictures of hearses; buying holy pictures and *petits Jésus* in the boutique displaying vestments and flowering candles. He had shouted down at least one judge in the Maine du Luxembourg after a dozen cigars had failed to bring about his ends. He walked, pathetic and alone, among the pasteboard booths of the Foire St Germain when for a time its imitation castles squatted in the square. He was seen coming at a smart pace down the left side of the church to go into Mass; bathing in the holy water stoup as if he were its single and beholden bird, pushing aside weary French maids and local trades people with the impatience of a soul in physical stress.⁴²

L’omologia macro e microcosmo, alla base dell’estetica modernista, è apertamente realizzata nella seconda riga là dove si legge che la figura del dottore è una *feature* della Piazza. Il termine ha tra i suoi significati sia quello di “tratto distintivo” che quello di “lineamento”⁴³. La traduzione italiana, qui presa come riferimento, sembra

the apartment and the profane union this home supported” servano a mettere in scena “ a world in which moral and sexual codes were reversed” (Benstock, S., *op. cit.*, p. 267). Ciò è sicuramente vero soprattutto alla luce della biografia personale dell’autrice e quindi della sua spesso tormentata parabola esistenziale, ma se si guarda solamente al testo, per quanto sia possibile prescindere dall’identità autoriale, non può sfuggire il fatto che se il motivo dell’estraniamento dei personaggi da sé è sicuramente un aspetto della controversa esplorazione del *womanhood*, è pur vero che a livello formale esso rientra in un più vasto esperimento di rifondazione epistemologica del mondo. In altre parole, i paradigmi modernisti si innestano in *Nightwood* nel terreno della riformulazione e della rivendicazione dell’autonomia dei generi ma questo è possibile perché in via preliminare si rifiuta la logica rigida dei distinti, perché il descrittore/narratore è diventato egli stesso un ibrido il cui punto di vista non può che essere a sua volta ibrido e perché è in atto un’operazione simbolica quasi arcana di più vasta portata che porta alla riunificazione di *qualsiasi cosa* col suo altro. Non solo quindi riformulazione della relazione di genere ma anche rivisitazione del rapporto uomo-dio con scoperta o, meglio, riscoperta, della forte intimità tra umano e divino, un divino che lungi dal porsi come trascendenza assoluta e alterità inattuabile feconda dall’interno l’Io.

⁴² Barnes, D., *op. cit.* (1936), p. 26 (corsivo mio, a parte che per le espressioni in lingua francese, al corsivo nell’originale).

⁴³ Secondo quanto riportato nel *Websters Third New International Dictionary of the English language unabridged (cit., SV) feature*, nella variante d del significato 2, indica a “distinctive outline, form or

prediligere questa seconda valenza semica, suggerendo attraverso l'uso del verbo forte "appartenere" una sorta di comunanza ontologica che si spinge fino all'identificazione. L'analogia corpo umano città, presente tra l'altro anche in *Tropic of Cancer*, è suggerita dallo stesso O'Connor in uno dei suoi primi discorsi, là dove racconta la storia di Nikka "il negro che lottava con l'orso nel Cirque de Paris", dal corpo interamente tatuato "with all the *ameublement* of depravity". Sulla pancia aveva "un angelo di Chartres" mentre sul dorso il "nitido resoconto in caratteri paleomonacali (...) delle condizioni invero deplorabili di Parigi prima che vi si introducesse l'igiene, quando la natura arrivava liberalmente alle ginocchia". Alla luce di questo richiamo intertestuale endogeno, sembra lecito considerare lo stesso O'Connor come parte della città, o, meglio, come la *parole* del racconto iscritto nei muri della "sua" Parigi, in quel *terrain vague* tra il sacro e il profano, soglia tra i due *boundaries* della Chiesa Saint Sulpice e del Tribunale.

Il discorso del dottore, a differenza di quello senza interlocutore del signor K di Kafka, arriva dentro il castello civile riducendo "al silenzio almeno un giudice della Mairie du Luxembourg". Sembra di cogliere una celebrazione della *parole* ambivalente del racconto, capace di soverchiare quella monovalente dei discorsi ufficiali del potere, così come di accogliere, senza esserne travolta, la sacralità della prima parola. Nella città del dottore si legge la concezione del romanzo e l'io che la abita appare come una proiezione dello stesso autore, che si bagna, sotto le spoglie del suo personaggio, "nell'acquasantiera come se fosse l'unico e riconoscente uccello".

L'*Unreal city* del dottore è dunque di segno diverso rispetto alla Parigi artificiale e festaiola di *Tender is the night*, perché non è luogo di mistificazione quanto piuttosto, come la città di Eliot, spazio di disvelamento attraverso la parola del racconto. Le baracche di "cartapesta" e gli "imitation castles" del Foire Saint-Germain formano il non-luogo immanente dell'immaginazione poetica che, nel suo cammino "pathetic and alone" nei meandri del rarefatto tessuto urbano, si eleva, come la parola allegorica di Baudelaire, sino al cielo. La descrizione della città segue lo sguardo simbolico del poeta - *chiffonnier* che dalla terra si rivolge in alto. Tornando al testo e seguendo da vicino l'ordine del discorso, si legge:

Sometimes, late at night, before turning into the Café de la Mairie de VI,
he would be observed staring up at the huge towers of the church which
rose into the sky, unlovely but reassuring, running a thick warm finger

quality [of the painting...]"]. Alla luce di tale precisazione semantica, sembra lecito leggere il passo stando attenti alle forti valenze metadescrittive dispiegate considerando il motivo del quadro come vero e proprio paradigma rappresentativo. D'altronde lo sdoppiamento dei livelli di rappresentazione è sempre in agguato come si vedrà oltre nella descrizione della prima apparizione di Robin paragonata addirittura a una scena dipinta dal Douanier Rousseau. Anche in *Tender is the night* le arti, pittoriche e più radicalmente filmiche, intervengono a mediare la scena insistendo sulla artificialità degli ambienti descritti e sulla deformazione soggettivistica dello spazio rappresentato. In *Nightwood* l'evocazione dei motivi o delle tecniche pittoriche serve a dare alla città la sua veste di *Unreal City* ma anche a sottolineare l'indistinzione tra dentro e fuori e tra abitante e spazio.

around his throat, where, in spite of its custom, his hair surprised him, lifting along his back and creeping up over his collar. Standing small and insubordinate, he would watch the basins of the fountain loosing their skirts of water in a ragged and flowing hem, sometimes crying to a man's departing shadow: 'Aren't you the beauty!'⁴⁴

L'estetica modernista supera quella simbolista così come quella barocca, perché la tensione alla trascendenza ricade incessantemente al suolo, scoprendo la terra e il cielo "come un tutt'uno". Lo sguardo notturno di O'Connor, levato in alto a "fissare le gigantesche torri della chiesa che salivano nel cielo", ricorda quello cieco del Tiresia di Eliot, "nell'ora violetta". Il poeta inglese sa con Eraclito che "via in alto via in basso una sola la medesima"⁴⁵ e il suo eroe "at the violet hour when the eyes and back/ turn upward from the desk, when the human engine waits/ like a taxi throbbing waiting, /(...) through blind, throbbing between two lives, /old man with wrinkled breasts, can see/ At the violet hour that strives/ Homeward (...)"⁴⁶. La comparsa di Tiresia in *The Waste Land* è introdotta dal richiamo intertestuale alla poesia *Les sept vieillards* di Baudelaire. *L'Unreal City* di Eliot è eco della "*Fourmillante cité, cité pleine de rêves*" del poeta francese, quella città "où le spectre en plein jour raccroche le passant" e dove "les mystères partout coulent comme des sèves/ dans les canaux étroits du colosse puissant"⁴⁷. Benché non dichiarato da Eliot nelle sue note esplicative al poema, né tanto meno dalla Barnes nel suo romanzo, lo sguardo dei loro due protagonisti, O'Connor e Tiresia, si struttura come una sorta di *aufhebung* dialettico degli occhi dei ciechi di Baudelaire, quegli "occhi abbandonati dalla divina scintilla [che] restano alzati al cielo come se guardassero lontano", perché l'estetica modernista non ha più bisogno di chiedersi angosciata e "inebetita": "che cosa cercano in cielo, tutti questi ciechi?". Ciò che si legge in cielo è infatti anche ciò che si ritrova nelle acque flottanti delle fontane e nell' "ombra fuggente" di un passante, ciò che vi è "in alto" e ciò che vi è "in basso" appartengono "a una sola medesima" ragione, a un'unica sapienza. Come recita uno dei frammenti di Eraclito riportati da Eliot, "benché il logos sia comune, i più vivono come se avessero una sapienza loro propria". Ed è proprio il *logos* come parola della notte indistinta che Nora cerca da O'Connor, per riuscire a sopravvivere ai suoi sogni, per poter trovare la mediazione tra vita diurna delle sue radici e quella notturna rappresentata dall'ombra irraggiungibile dell'amata Robin. Nella città del dottore non c'è bisogno di mediazioni perché essa, come la stanza, non è terreno segnico di distinzioni ma tessuto simbolico di incroci. Là si incontrano e si ricompongono le due metà tenute lontane dalla logica "americana": il divino e l'umano, il femminile e il maschile, la terra e il cielo o, più generalmente, ogni cosa

⁴⁴ Barnes, D., *op. cit.* (1936), p. 27.

⁴⁵ Si tratta di uno dei due frammenti di Eraclito posti da Eliot come esergo ai suoi *Four Quartets*.

⁴⁶ Eliot, T.S., *op. cit.* (1922), p. 46.

⁴⁷ Baudelaire, C., *op. cit.*, p. 159.

e il suo altro. Il Dottore non può e non vuole “stare in equilibrio sulla testa”, non è “un acrobata, né un frate” perché chi è tutto insieme, figura del giorno e della notte, non può e non vuole conoscere le distinzioni rassicuranti dei significati ma preferisce stare immerso in un *continuum* di senso “in questa tomba oscura”.

La sua città-sepolcro è l'inverso speculare del microcosmo di Nora, della sua casa in Rue Cherche Midi. Anche lì, vi è una fontana e anche lì, nonostante il nome diurno del luogo, si nasconde la minaccia incombente dell'ombra ma la differenza risiede proprio nell'ostinazione alla differenza, nella paura di abbandonarsi all'abbraccio indistinto della notte. Nella prima descrizione dell'appartamento di Nora e Robin a Parigi, si legge:

Nora bought an apartment in the rue du Cherche-Midi. Robin had chosen it. Looking from the long windows one saw a fountain figure, a tall granite woman bending forward with lifted head, one hand was held over the pelvic round as if to warn a child who goes incautiously. In the passage of their lives together every object in the garden, every item in the house, every word they spoke, attested to their mutual love, the combining of their humours. There were circus chairs, wooden horses bought from a ring of an old merry-go-round, venetian chandeliers from the Flea Fair, stage-drops from Munich, cherubim from Vienna, ecclesiastical hangings from Rome, a spinet from England, and a miscellaneous collection of music boxes from many countries; such was the museum of their encounter, as Felix's hearsay house had been testimony of the age when his father had lived with his mother.⁴⁸

La figura di granito, dallo sguardo proteso in alto e la mano a riparare il pube, sembra un doppio metonimico del Dottore, o, meglio, della sua parte femminile e divina. Anche nell'appartamento di Nora e Robin, come nella stanza di O'Connor, gli oggetti formano un insieme eterogeneo, “miscellaneous” ed essendo cifre iconiche di un'unione, quella dell'amore “mutuale” delle due donne e della combinazione dei loro “umori”, sono dunque simboli e non semplici segni. La lista descrittiva è un altro elenco di oggetti più disparati quanto a provenienza e a natura: dalle sedie del circo, ai cavalli di legno, dai candelabri veneziani comprati al Mercato delle Pulci, luogo tanto celebrato dai surrealisti, fino agli oggetti sacri quali cherubini viennesi e parati ecclesiastici romani. Ancora una volta la tensione, sempre latente nel testo, tra la dimensione umana e quella divina si traduce nei segni metonimici iscritti nel luogo, che appare come ricomposizione della storia errante dei personaggi eternamente divisi tra il circo e la chiesa, tra trasgressione funambolistica e conformismo spirituale. Se, come osserva Paul Valéry, il sentimento preponderante nella poesia simbolista è quello del rimorso, si può dire che questa ultima riserva etica viene a cadere nella letteratura degli anni '30 e il desiderio non incontra più

⁴⁸ Barnes, D., *op. cit.* (1936), p. 50.

ostacoli fino all'inevitabile scacco finale. In *Nightwood* il problema è riuscire a *capire* e *dire* la Notte, non più quello di arginarla. L'inferno non è più "illuminazione" rimbaudiana estemporanea e in fondo colpevole, né allegorica e crepuscolare intuizione baudelairiana, ma "sapienza" notturna dell'unica sostanza diveniente.

Nel giardino della casa di Rue Cherche Midi, si compie sotto gli occhi atterriti di Nora un'autentica epifania di questo *logos* immanente al discorso e alla storia del testo. La scena si pone come paradigma descrittivo della genealogia del reale, attraverso l'articolazione delle coppie paradigmatiche Seguendo più da vicino il testo, si legge:

Waking she began to walk again, and looking out into the garden in the faint light of dawn, she saw a *double* shadow falling from the statue, as if it were multiplying, and thinking perhaps this was Robin, she called and was not answered. Standing motionless, straining her eyes, she saw emerge from the darkness the light of Robin's eyes, the fear in them developing their luminosity until, by the intensity of their *double* regard, Robin's eyes and hers met. So they gazed at each other. As if that light had power to bring what was dreaded into the zone of their catastrophe, Nora saw the body of another woman swim up into the statue's obscurity, with head hung down, that the added eyes might not augment the illumination; her arms about Robin's neck, her body pressed to Robin's, her legs slackened in the hang of the embrace. Unable to turn her eyes away, incapable of speech, experiencing a sensation of evil, complete and dismembering, Nora fell to her knees, so that her eyes were not withdrawn by her volition, but dropped from their orbit by the falling of her body. Her chin on the sill she knelt thinking, 'Now they will not hold together,' feeling that if she turned away from what Robin was doing, the design would break and melt back into Robin alone.⁴⁹

È interessante notare come lo sguardo sia quello di Nora, ancora dicotomico e sospeso tra la luce della stanza sognata poco prima e l'ombra della casa. La fontana costituisce il centro focale di questa visione doppia e si pone ancora come traduzione metonimica della parola del Dottore che, in uno dei suoi discorsi a Nora, offre la chiave di interpretazione della scena come autentica fenomenologia della coscienza. È O'Connor a dichiarare che "la notte e il giorno sono due viaggi e [che] i francesi, per quanto spesso ingordi e avari sono i soli a lasciare testimonianza di entrambi nell'alba" lamentandosi per contro dell'ostinata, e rigidamente bi-valente, logica americana. "Noi"- esclama, infatti, il dottore – "stracciamo l'una a beneficio

⁴⁹ Barnes, D., *op. cit.* (1936), pp. 57-8 (corsivi miei).

dell'altra, i francesi no (...) perché essi pensano continuamente a entrambi come a un tutt'uno". Per potere pensare al "Grande Enigma", al mistero del "Figlio di Dio", e quindi alla differenza che si produce in seno all'indistinto, al due contenuto nell'uno, è necessario girare la testa della Ragione dall'altra parte "incominciando d'un tratto a pensare con l'occhio che ti fa paura, detto nuca, l'occhio che usiamo quando guardiamo l'amata in un posto buio, e lei ci mette molto tempo per venire da molto lontano". Purtroppo Nora non ha ancora "mai pensato alla notte come una vita", né l'ha mai vissuta, e per questo, "incapace di parole" notturne, vede tutto ancora "doppio" e non può dire il *Logos* che è prima di tutto discorso. Per riuscire a parlare dovrà aspettare la mediazione linguistica del "discorso" notturno di O'Connor ma per ora non le resta che cadere in ginocchio aspettando che il "design" si rompa per "rifondersi in Robin sola", chiudendo gli occhi per riaprirli in quel momento atroce della separazione che ristabilisce i contorni diurni nell'indistinzione notturna.

Il passo costituisce una chiara formulazione dell'estetica modernista sullo spazio, grazie anche alla dialettica "visiva" e incrociata tra le due amanti. Se Nora è ancora trattenuta nei luoghi diurni della logica ferrea dominata dal principio di identità e di non contraddizione, Robin rappresenta invece la celebrazione ostentata del doppio ambivalente, istanza metadiscorsiva e sovrastorica che attraversa il racconto senza quasi mai parlare, come se fosse essa stessa una parentesi, una digressione che scava il testo dall'interno. Non è un caso che il personaggio compaia per la prima volta nel capitolo *The Somnambule*, aperto tra l'altro dalla descrizione della città del dottore, e venga presentato mentre giace su un letto "in un attimo di minacciata coscienza". La descrizione di Robin, riversa nel disordine di una stanza d'albergo e semiosciente, è tutta giocata sul motivo della soglia, temporale e spaziale, tra i contrari. Per cogliere meglio il significato metadiscorsivo ed epistemologico dell'*Erlebnis* chiaroscura di Nora, è necessario fare un passo indietro nel testo e ritornare a quella prima descrizione, momento di epifania quasi joyciana⁵⁰:

The perfume that her body exhaled was of the quality of that earth-flesh, fungi, which smells of captured dampness and yet is so dry, overcast with the odour of oil of amber, which is an inner malady of the sea, making her seem as if she had invaded a sleep incautious and entire. Her flesh was the texture of plant life, and beneath it one sensed a frame, broad, porous and sleep-worn, as if sleep were a decay fishing her beneath the visible surface. About her head there was an effulgence as of phosphorus glowing about the circumference of a body of water — as if her life lay through her in ungainly luminous deteriorations - the

⁵⁰ Come ricorda Shari Benstock, "she [Barnes] has often been recalled in relation to James Joyce, with whose works hers is often compared. She was perhaps the only writer in Paris with whom he would discuss at length and the only person other than his wife who was allowed to call him Jim" (Benstock, S., *op. cit.*, p. 231).

troubling structure of the born somnambule, who lives in two worlds - meet of child and desperado.

Like a painting by the *douanier* Rousseau, she seemed to lie in a jungle trapped in a drawing room (in the apprehension of which the walls have made their escape), thrown in among the carnivorous flowers as their ration; the set, the property of an unseen *dompteur*, half lord, half promoter, over which one expects to hear the strains of an orchestra of wood-wind render a serenade which will popularize the wilderness".⁵¹

La cifra cromatica del dipinto è sicuramente quella del chiaroscuro e tutta la trama lessicale è percorsa dalla straniante minaccia del rovesciamento improvviso dei campi semantici e dalla dialettica superficie visibile "terrestre"/profondità recondita "marina", fino alla chiusura icastica del primo paragrafo. La carne di Robin è carne "della terra" che sa "di umidità prigioniera eppure è così asciutta" ma è anche "carne" percorsa dalla "inner malady of the sea". Il suo corpo è "visible surface", "texture of plant life" che allude però a una "frame broad, porous and sleep-worn", come se sotto la superficie della vita abitasse il demone della "decomposizione", come se, parafrasando Tiresia o Eraclito, vita e morte fossero appunto "una sola medesima" (cosa) e come se ancora il letto, nel quale Robin giace in bilico tra sonno e veglia, non fosse altro che il letto del fiume eterno del divenire. Poco importa se al posto del fuoco eracliteo vi sia il principio femminile e archetipico dell'acqua, perché in tutti e due i casi il *logos* è divenire come eterno fluire di tutte le cose, come quel ritorno che prende la forma circolare del fosforo che incornicia "a circumference of a body of water". Robin assurge a metafora del cosmo, fatto di crosta terrestre e di profondità marine, e, se si accetta l'omologia prima avanzata tra micro e macrocosmo, nonché l'analogia tra fisiologia umana e città, appare evidente il richiamo insistito, seppure solo alluso, allo spazio urbano alla luce anche dell'eco sempre presente del poemetto di Eliot. In *The Waste Land* l'acqua è il principio rigeneratore e catartico, "il gorgo del mare" nel quale sprofonda il Fenicio dopo essersi recato ad "ardere, ardere, ardere, ardere" tra le fiamme di Cartagine. Il destino della donna è simile a quello tragico di Phlebas morto da quindici giorni perché "una corrente sottomarina/ spolpò le sue ossa in sussurri./ Mentre affiorava /e affondava /attraverso gli stadi della maturità e della gioventù /sprofondando nel vortice".

Chissà da quanto tempo Robin è entrata nel "gorgo" del sonno "incauto e completo", dimenticando la memoria masticata delle sabbie, chissà da quanto, su quel letto, è stretta dall'abbraccio della morte. Forse da sempre, perché la sua "troubling structure" è quella della Sonnambula "nata", creatura fatta di "goffe degenerazione luminose" che vive perennemente sulla "soglia" tra i due mondi. Sonnambula e guardiano della notte, Robin e Matthew O'Connor, sono figure del senso che circola libero nel romanzo attraverso le zone di chiaroscuro che la donna-animale abita e

⁵¹ Barnes, D., *op. cit.* (1936), p. 31.

delle quali il dottore-poeta-dio parla. La loro differenza sta nello spazio della parola. Robin, che non conosce parole e che chiude il romanzo col suono sinistro del suo abbaiare a un cane, e O'Connor, che di parole ne ha tante come tanti ed eterogenei stracci, suggeriscono l'omologia tra donna-animale- dio – uomo all'interno del tempo/spazio della notte. Entrambe le figure si muovono per lo più nel buio ed entrambe sono anche i principi genealogici del racconto. La prima, disseminando le tracce dei suoi pensieri che sono “di per sé una forma di locomozione”, è la “distanza” irraggiungibile che muove la storia e i suoi personaggi, il secondo è invece la parola che rende in un certo senso presente l'assenza di Robin, che colma con i suoi discorsi i salti temporali tra le partenze e i ritorni della donna. In quanto creature della soglia, narrativa e discorsiva, i due protagonisti garantiscono la coesione semantica di un testo che vive costantemente “au bord”, nella penombra. Ecco perché i suoi discorsi migliori il Dottore li pronuncia nel momento estremo tra la veglia e il sonno ed ecco perché la prima immagine di Robin è colta nell'attimo del risveglio. Ci si potrebbe chiedere con Benjamin se non sia proprio in questa terra di nessuno che avviene l'illuminazione della conoscenza e che si produce la parola. Scrive il filosofo tedesco, prendendo spunto dalle analisi dei testi di Proust:

Il risveglio è forse la sintesi della tesi, rappresentata dalla coscienza onirica, e dall'antitesi, costituita dalla coscienza della veglia? Il momento del risveglio sarebbe allora identico all'«adesso della conoscibilità» in cui le cose assumono la loro vera surrealistica- espressione. Similmente in Proust è importante come tutta la vita sia in gioco nel punto di rottura-dialettico in grado supremo - della vita rappresentata dal risveglio. Proust comincia con un'esposizione dello spazio di chi si sveglia.⁵²

Orfeo, Euridice, Ermete alla stazione. Orfeo che resta indietro, Euridice tra i baci <?, Ermete capostazione col disco. Un motivo neoclassico. Il neoclassicismo di Cocteau, Strawinsky, Picasso, De Chirico ecc. sta nel fatto che lo spazio di transizione, nel quale noi viviamo viene attraversato per lo più da divinità. Questo essere attraversato da divinità deve essere inteso come un lampo.⁵³

Se si prescinde dall'impostazione dialettica che in *Nightwood* è superata dalla concezione modernista dell'assoluta e simultanea convivenza dei contrari, le tesi di Benjamin sembrano un'utile chiave di lettura. Il risveglio, sintesi dialettica nel filosofo tedesco, diventa figura fenomenologica in Djuna Barnes, da intendersi non più come momento di rottura o come spazio di frontiera, quanto piuttosto come paradigma, prima di tutto concettuale e quindi descrittivo e narrativo, dello statuto ambivalente del reale. Un interessante spunto di riflessione comparativa è offerto dal motivo pittorico della transizione evocato da Benjamin. Non bisogna dimenticare

⁵² Benjamin, W., *op. cit.*, 519.

⁵³ *Ibidem*, p. 920.

infatti che Robin viene da ultimo descritta attraverso la similitudine con un quadro del *douanier* Rousseau, pittore molto amato da alcuni esponenti dell'avanguardia letteraria parigina degli anni '20, quali Jarry e Apollinaire, perché considerato, a torto o ragione, un pioniere dell'arte eversiva e di rottura. I dipinti di Rousseau, vicini ai neoimpressionisti e ai simbolisti per il gusto dell'esotico, raccolgono consenso anche tra gli esponenti delle avanguardie pittoriche per la scelta di motivi popolari e per l'ingenuità della rappresentazione. Se Apollinaire poteva sicuramente apprezzare del *douanier* le scene della *banlieue* parigina, per la consonanza tematica con il suo *Zone*, Djuna Barnes sembra invece puntare l'attenzione sul motivo suggestivo della natura selvaggia e matrigna, rivisitandolo in chiave "urbana". In una sorta di matrioska di piani legati tra loro dalla mediazione metonimica dei loro confini, si realizza dapprima l'inserimento modernista del quadro all'interno della cornice di un *intérieur* borghese e quindi la rottura anche di quest'ultima cornice *fin de siècle*. Le pareti del salotto, metafora del *foyer* che l'Io abita protetto e sicuro, nonché frontiera metonimica tra dentro e fuori, si danno letteralmente "alla fuga", gettando l'Io "in pasto ai fiori carnivori" dell'inconscio ed esponendo la sua casa alla minaccia di un esproprio.

L'esperienza del collasso dei confini spaziali tra chiuso e aperto e tra dentro e fuori si dà nel momento di "transizione" semiosciente, in quella *zone* intermedia tra le ragioni luminose della veglia e i demoni scuri in volto del sonno. Più che di semplice transizione sarebbe però meglio parlare di "continua" transizione, perché questa è la tremenda verità che il Tiresia- Dante- *chiffonnier*- O'Connor, ora nelle vesti del *dompteur*- pittore – Dottore, svela con i suoi i gesti da prestigiatore circense.

È interessante notare come nelle scene che hanno Robin come protagonista, i dialoghi si costruiscano come scambi di battute oblique sempre *su di lei* ma costantemente *senza lei*. Se a livello tematico ed esistenziale, la donna è metafora della deposizione violenta dell'Io per mano del demone dell'inconscio, figura dell'eterno ritorno ed eco del silenzio dell'origine, a livello metadiscorsivo è il centro provvisorio dal quale nascono e verso cui ritornano i gesti e le parole dei personaggi. Robin, "l'infetta portatrice del passato" primordiale, l'archetipo della donna-bestia vendicativa, è anche la memoria del testo e, in quanto "morte masticata che ritorna", è il punto di contatto intersoggettivo col viso funesto e cruento "dei nostri progenitori". Felix, che vive del passato glorioso immaginato prima di lui da suo padre e prima ancora da chissà quanti altri stranieri erranti, sente il brivido del richiamo ancestrale, intuendo confusamente come questa ragazza "fosse le due metà convergenti di un destino spezzato, che nel sonno affronta se stesso nel tempo, come un'immagine e il suo riflesso in un lago sembrano separati soltanto dall'esitazione dell'ora". Ecco cos'è Robin: è il *logos* come parola obliqua dell'assenza che si rivela nelle epifanie urbane di Felix "reflected in a door mirror" e nelle attese incalcolabili di Nora nella forma di "snatches of harmony as tell-tale as the possessions of a traveller from a foreign land". Attraverso Robin la condizione dell'*expatrié* prende

un valore universale, connotando qualsiasi esperienza, qualsiasi (non) luogo e qualsiasi *espace littéraire* all'interno della grande metafora testuale della *Unreal City*. Se la donna è in sé paradossale, in quanto riflesso atemporale dell'oblio ed eco sovrastorica del silenzio, il romanzo, che la ospita come centro referenziale e direzione conativa del discorso, sarà trama paradossale e simbolica perché tessuta nel solco della contraddizione negativa. La storia del testo si afferma come memoria “della morte che ritorna” a prezzo di una negazione della storia del mondo, mentre il discorso sussiste solo sulla base del rifiuto di ogni logica identitaria e quindi, in fondo, del linguaggio stesso. L'io abita lo spazio dell'esilio dove, sciolto da qualsiasi vincolo di identità culturale e linguistica può imparare a vivere, pensare, e parlare secondo il ritmo e il suono dell'Uno indistinto.

Alla luce di queste considerazioni, la visione “doppia” di Nora, che ancora non riesce a liberarsi dalla figura della Nonna, progenitrice americana, parola “chiara e distinta”, ma è attratta irresistibilmente dall'ombra sfuggente e muta di Robin, può essere considerata come una tappa nel cammino di formazione epistemologica ed etica dell'esule. Riprendendo inoltre quanto sostenuto sopra sul valore fenomenologico di tale itinerario, si può aggiungere che l'alba è come il risveglio figura della Soglia, momento in cui si dà, per dirla con Heidegger, il lampeggiare dell'essere. Questa esperienza originaria, autentica *Lichtung*, è in Djuna Barnes la manifestazione delle misure segrete del reale la cui cifra ontologica risiede proprio nell'irriducibile ambivalenza del *Logos* dei contrari. Nora però non è ancora pronta per questa “sapienza”: rimane imprigionata nella dialettica uno/molti e nella dicotomia ombra/luce. La sua identità diurna recalcitra e riappare nei sogni notturni per invitarla a salire nella “stanza della nonna” ma Nora non riesce più a raggiungere quello “splendore rigonfio” e si ritrova una casa “desolata come il nido di un uccello che non tornerà più”. Così si alza quasi richiamata dalla presenza silenziosa di Robin i cui rientri segnano sempre l'inizio della “notte interminabile”. Nora le va incontro e nella debole luce dell'alba prova il dolore della rivelazione. Cerca di interrogare la statua dalla quale vede staccarsi “un'ombra doppia come se questa si stesse moltiplicando” ma non ottiene risposta perché Robin non può e non sa parlare, perché non può e non sa dire di sé al singolare. La trama lessicale si articola intorno alla primaria polarità luce/buio, sovvertendola dall'interno, capovolgendo il segno della loro distinzione nel simbolo del loro “abbraccio”. Lo stesso sguardo del personaggio “mediatore” è destinato a una simile sorte subendo lo scacco del “doppio” tanto temuto. Così se nella “faint light of dawn” gli occhi di Nora vedono una “double shadow” staccarsi dalla fontana, ed è da quell'ombra muta e diasporica quasi pronta alla moltiplicazione che emerge la “light” degli occhi di Robin che, ponendosi come un inverso speculare di quelli di Tiresia, sono il punto dilatato della “luminosità” all'interno della “darkness”. La “light” generata dall'incontro delle pupille nell'oscurità è il momento di differenza in seno all'indistinto, ovvero della breve e insostenibile rivelazione della presenza distinta di un'altra figura che affiora dalla “obscurity” primordiale e metonimica della statua. Nora deve chinare la testa

per paura che nuovi occhi accrescano la “illumination”, rivelando senza più dubbi l'abbandono lascivo “dell'abbraccio”. E allora cade in ginocchio lasciando che gli occhi si stacchino dalla sua volontà, perché il Super-io di Nora è ancora forte ma abbassare lo sguardo di fronte alla verità, benché *deinós*, significa da ultimo perdere il proprio corpo.

L'intera scena è anche percorsa da una valenza metacomunicativa e ciò che il narratore/descrittore chiede al suo Lettore “habile” come a quello “hypocrite” e “semblable” è forse di sollevare lo sguardo per sopportare il “terribile peso” del suo discorso. Nella città irrealista di Eliot “ognuno andava con gli occhi fissi davanti ai piedi” percorso dalla paura che il Cane potesse mettere l'uomo “con le unghie(...) allo scoperto”, mentre nella città *fournillante* di Baudelaire l'io deve volgere “le spalle all'infernale corteo” dei sette vecchi sosia per non vedere l'ottavo. “Esasperato al pari d'un ubriaco che vede doppio” e “ferito dal mistero e dall'assurdo”, cerca, una volta rientrato a casa e chiusa la porta, di “riprendere il timone” ma ogni sforzo è vano e la sua “anima febbrile e turbata” simile a una “vecchia barca senza alberi” inizia a ballare “su un mare mostruoso e illimitato”. Nella città visionaria della Barnes, Robin cammina “in una meditazione *informe*” verso la vita notturna, e cammina “a testa alta”, fissando ogni passante, mentre Nora “gira in cerca di ciò che ha paura di trovare – Robin”. Per questo, per “quel suo correre e agitarsi e cercare di portare a casa il mondo”- pensa tra sé il Dottore vedendola passare “oltre sotto i lampioni”- proprio per questo “partorirà guai”. Nora troverà Robin quando avrà smesso di cercarla, a “notte inoltrata”, nella cappella in cima alla collina verde vicino alla sua casa americana, ai piedi di “un altare improvvisato” sul quale davanti a una Madonna ardono due ceri. Non si dicono niente, neanche ora. Nora guarda Robin abbaiare “in un accesso di risa, osceno e toccante” e cadere infine lunga e distesa con la faccia piangente. L'immagine che chiude il romanzo è quella quasi ovidiana di una metamorfosi che non conosce però ritorno: un cane “dagli occhi iniettati di sangue” giace con la testa appiattita sulle ginocchia di Robin. Nella chiesa, recinto del sacro, si compie definitivamente lo scandalo *obscene* che percorre tutto il testo: la fine del linguaggio e la celebrazione empia dell'istinto animale.

Il Barone, coscienza infelice eternamente preoccupato della “obscenity” si ritrova padre di un bambino cresciuto nel ventre della bestia e avviato alla carriera ecclesiastica mentre il discorso del Dottore non interviene più a mediare il senso del testo. Non si parla più, non ci sono più parole capaci di dire la “medesima sostanza di tutte le cose” e sta al lettore “frère” alzare lo sguardo per contemplare il nuovo quadro: la liberazione dell'eroe dalla giungla e dal salotto. Il lettore/spettatore, colto forse all'inizio da una “doppia confusione”, deve rinnovare quel “double renard” capace di cogliere le “misure” di un inferno senza confini dove il Sé, sciolto dai suoi legami con l'identità, trionfa. La fenomenologia della coscienza si compie nel punto di ritorno a casa dopo il lungo viaggio notturno dell'esilio. Ma la porta si apre su una dimensione trasfigurata che non ha più niente dei ricordi passati, proprio come impoverita appariva a Nora la casa dei suoi sogni. L'esilio geografico porta alla

diserzione dell'Io da sé, all'esodo infinito delle sue parole “straniere” dal linguaggio ufficiale e alla perdita della patria concettuale delle categorie logiche convenzionali.

IV) *Le superfici centrifughe di Tender is the night. Immagini dal contro-esodo.*

In *Tender is the night* l'esilio dei personaggi non raggiunge mai, se non per brevi allusioni, la meta dell'origine. Ad aspettarli sta lo spettro della mancanza, non quella cercata e di segno positivo che caratterizza il cosmo di *Nightwood* e che, nella forma dell'*amputazione*, è il primo passo verso la riunificazione in seno alla circolarità del simbolo, quanto piuttosto quella tutta negativa della perdita. Un senso di degenerazione, ben diversa da quella disvelante che corrode i personaggi di Djuna Barnes, attraversa incessantemente il romanzo: tutto e tutti perdono qualcosa, o, semplicemente, si perdono. La scena della finta partenza di Abe North dalla Gare Saint –Lazare costituisce uno spartiacque nella storia, segnando il punto di caduta degli eroi e ponendosi come una vera e propria fantasmagoria della catastrofe collettiva. La città, fino alla sera prima teatro farsesco delle messe in scene dei personaggi, diventa scenario di morte diffusa, in un rovesciamento beffardo e inaspettato che si compie attraverso la soglia enigmatica dell'alba.

La polarità luce/buio, eco della temporalità rarefatta di una storia giocata sempre sulle linee di frontiera tra il giorno e la notte, costituisce nel romanzo di Fitzgerald una sorta di trasfigurazione lirica delle soglie spaziali ottocentesche. L'alba, come momento di passaggio tra le due dimensioni, diventa quel “luogo intermediario” che nei testi realisti era la finestra (nelle sue variazioni) in quanto metafora “transdiscursive” e metalinguistica, *topos* che permetteva al poeta “d'écrire «sur la vitre» (Hugo), au-delà de la vitre (dilatation et co-naissance au monde), ou en deça de la vitre comme dans *Paysage* de Baudelaire”⁵⁴.

In un mondo che non conosce più la distinzione tra le porzioni dello spazio, ma solo una spaesante continuità a tratti onirica, il passaggio si compie solo sul confine tra le notti sfrenate e i giorni lugubri. Il capitolo che precede la scena della stazione si chiude sull'immagine, filtrata ancora dallo sguardo ingenuo di Rosemary, del ritorno a casa dei “six *relics*” in “un'alba diffusa” nei pressi della chiesa di Saint-Sulpice, limite della città del Dottore O'Connor e rara evocazione di un luogo della *rive gauche*, per il resto quasi assente nella prosa parigina di Fitzgerald, legato, come si sa, ai fasti di una *rive droite* “americanizzata”⁵⁵. Come si legge nel testo,

Later she was homeward bound at last in broad daylight, with the pigeons already breaking over Saint-Sulpice. All of them began to laugh spontaneously, because they knew it was still last night while the people in the streets had the delusion that it was bright hot morning.⁵⁶

⁵⁴ Hamon, P., *op. cit.* (1981), p. 227.

⁵⁵ Per l'analisi dei luoghi parigini di Fitzgerald si rimanda a Cohen, E., *Paris dans l'imaginaire nationale de l'entre-deux-guerres*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1999.

⁵⁶ Fitzgerald, F.S., *op. cit.* (1934), p. 166.

Non solo i reduci della notte irridono l'illusione giornaliera dei passanti dimostrando di vivere perennemente in una dimensione temporale artificiale, sfasata e riconducibile sempre da ultimo all'indistinzione, ma addirittura Rosemary identificandosi alla fine con un enorme castagno d'India, suggerisce, attraverso la mediazione di un correlato oggettivo di eco eliotiana, un'altra più temibile indistinzione: quella tra soggetto e oggetto.

Il capitolo seguente si apre sullo scorcio di un altro luogo parigino, la Gare Saint-Lazare, la cui accennata descrizione, funzionale unicamente alla presentazione di Abe North, è un'ulteriore riconferma, non solo della riduzione dello spazio urbano a scenario evanescente della storia dei personaggi, ma anche della valenza amplificativa delle sequenze descrittive. Della Stazione viene offerto al lettore un solo dettaglio, la cupola sotto la quale sosta il personaggio in attesa di Nicole Warren, in un movimento descrittivo che sembra parodiare i procedimenti balzacchiani⁵⁷. Se in un romanzo realista come *Père Goriot* lo sguardo del descrittore procede dalla visione generale della pensione ai suoi particolari per giustificare il luogo in quanto “cadre” dell'azione dei personaggi, qui ogni visione unitaria dello spazio è abolita. Alla consonanza realista tra segni esterni e interni subentra la confusione modernista tra ambiente e Io mentre la coesione del campo semantico si riduce alla messa in evidenza di un solo dettaglio che, parte di un referente assente e mai descritto, innesca una ricerca del significato nelle profondità del testo. La strategia ermeneutica porta però alla scoperta di un'analogia apparentemente non esplicitata dalla sineddoche “the fouled glass dome” che in realtà, lungi dal costituire il punto di partenza di un percorso puramente verticale, nasconde la comparazione tra elementi del reale. La cupola di vetro rotta è infatti un “relic of the 'seventies” nonché traccia sopravvissuta dell’ “era of the Crystal Palace”, esattamente come gli esuli festaioli sono “six relics” nonché tracce sempre più sbiadite di un passato identitario che sembra sempre più lontano. L'analogia è spinta fino alla parossistica identificazione tra uomo e spazio (dis)abitato perché il vetro sporco della cupola, la cui consunzione contagia l'intero ambiente, diventa non solo una sorta di lente ottica al contrario sotto la quale si compie la fenomenologia della consunzione dei personaggi, ma anche la superficie stessa della loro interiorità. Se si osserva più da vicino il testo, si può osservare come la narrazione venga sviluppata, in modo simile alla scena della festa in Rue Monsieur, attraverso la contrapposizione tra la “faccia scura” di Abe e la “bella superficie lucente” di Dick, tra la “cupola di vetro” sporco sotto la quale sosta North e “la bella cupola” del cappello che indossa il dottore. I due personaggi costituiscono una sorta di polarità trans-storica che si rivela, col solito procedimento antifrastico, come un gioco di

⁵⁷ Come osserva Pier Luigi Pellini, “quelle dei grandi romanzi di primo Ottocento sono *descrizioni realiste ambientali*, narrativamente funzionali: si propongono di riprodurre una realtà concepita come preesistente e certa; e sottopongono al lettore dettagli solitamente trascurati, ma indispensabili per la comprensione della trama” (Pellini, P., *op. cit.*, p. 38).

specchi che riflettono la stessa immagine di sporcizia e degrado allusa dal vetro della cupola.

Nel sistema di relazioni che si intrecciano nel luogo, forse per l'ultima volta scenario dell'incontro intersoggettivo, oltre alla coppia speculare Dick- Abe emerge la coppia antitetica Nicole/Abe, che allude, per contro, al motivo della separatezza e dell'impossibilità comunicativa. In realtà se si considera il fatto che Nicole e Dick "had become one and equal, not opposite and complementary", e che la donna "was Dick too"⁵⁸, si può considerare la figura di North come una sorta di mediazione a distanza tra i due, una specie di capro espiatorio sacrificato in nome della storia e della ideologia del testo, uno specchio sul quale si riflette la vera immagine demistificata dei due sposi.

Anche l'alternanza di punti di vista è riconducibile da ultimo alla grande metafora dello specchio. Se la prima immagine di Abe è filtrata dagli occhi del descrittore attraverso il cannocchiale della cupola, la seconda nasce dallo sguardo incrociato tra l'uomo e Nicole. Abe la vede "in cima alla scala" con un'espressione aggrottata tipica di chi "non è notato" e simile a quella di "una gatta che trattiene con la zampa i gattini". Solo quando la donna si sente di nuovo al centro dello sguardo dell'amico, solo quando esce dalla dimensione privata del suo solipsismo, lascia andare via le tracce del malumore dal viso, rientrando nei suoi consueti vestiti pubblici e quello che vede è, per contro, la "gloomy figure" segnata da "dark circles" di Abe. L'aggettivo *gloomy*, tradotto dalla Pivano con "cupa", ha tra le sue valenze semantiche anche quella di triste, malinconico e addirittura lugubre e in americano è termine familiare per depresso⁵⁹. La polarità luce-buio si traduce qui, attraverso il motivo latente dello specchio, nell'apparente opposizione tra la luce del cielo e l'oscurità del volto di Abe. In realtà "the glow of the morning skylight" è *sad*, triste, come triste è tutta la figura dell'uomo. La consonanza emotiva tra spazio e Io è tracciata sul filo dell'antifrasi. L'analogia è realizzata dalla correlazione tra i due rapporti metonimici e quindi nel legame oppositivo tra due spazi semanticamente differenti, volto scuro dell'uomo e superficie celeste illuminata, ma l'aggettivo *sad*, che riprende il *gloomy* iniziale, rovescia l'apparente antitesi sovvertendola dall'interno. Sta al descrittore esercitare un'efficace strategia ermeneutica capace di cogliere il filo latente che lega le due entità rendendole parte di un unico referente metaforizzato, quella superficie lugubre che è tanto il mondo quanto il suo abitante. Se il volto di Abe diventa specchio di questa oscurità diffusa, la sua parola è quell'istanza metadiscorsiva capace di riflettere le crepe nascoste nelle superfici poco "corrugated" di Dick e Nicole. La recitazione della donna, benché ostinata e

⁵⁸Fitzgerald, F. S, *op. cit.*, p. 242.

⁵⁹Oltre a queste brevi considerazioni tratte dal Dizionario bilingue inglese italiano/ italiano inglese di Giuseppe Ragazzini (Zanichelli, Bologna, quarta edizione, 2001), è forse opportuno riportare i significati di *gloomy* seguendo le indicazioni fornite da *The Oxford English Dictionary*. Alla voce *gloomy* si legge: "1 Full of gloom; dark, shaded, obscure. b. of colours: Dark, blackish. *obs.* 2 of persons and their attributes: Affected with gloom or depression of spirits; having dark or sullen looks 3 Causing gloom or depression of spirits; dismal, disheartening" (*op. cit.*, SV).

sorda alle parole dell'amico, lascia intravedere il backstage della sua vera vita. Nicole, donna dalle poche parole quasi come la Robin di *Nightwood*, e dallo sguardo spaesato e meditabondo, ritrova parole da chissà dove, alla vista di una passante, “la bella del bastimento”, che indossa un vestito che nessuno avrebbe potuto comprare, “tranne lei, la bella della crociera mondiale”. Incalza Abe, dicendogli: “See? No? Wake up! That's a story dress- that extra material tells a story and somebody on a world cruise would be lonesome enough to want to hear it”⁶⁰. Ma inevitabilmente si mangia le ultime parole perché “aveva parlato troppo per essere lei e Abe trovò difficile capire dal suo viso serio che aveva parlato”. Le parole di Nicole sono “extra-material”, proprio come il vestito dell'affascinante passeggera che racconta un romanzo a chiunque sia abbastanza solo da volerlo conoscere, e il suo stentato e affannato discorso rimanda al *di fuori* della situazione comunicativa immediata, alludendo alla maschera che lei stessa indossa come traccia di una “story” ben più profonda. Abe rimane spiazzato dall'estemporanea e insolita loquacità dell'amica e cerca di assumere un atteggiamento che “lo facesse parere ritto, per quanto fosse seduto”.

A livello metatestuale, la scena si pone come paradigma descrittivo dell'ideologia sottesa al romanzo mimando la possibile reazione spaesata del lettore/spettatore. *Tender is the Night* è infatti testo decifrabile solo con lo sguardo allegorico, di eco baudeleriana, capace di sfogliare i vari livelli di significato che costituiscono, quasi in un'anticipazione della deriva post-moderna, un itinerario epistemologico e insieme ontologico. Dalla “superficie lucida della scala mobile” attraverso la “cupola di vetro sporco” si giunge agli strati più profondi del reale e della conoscenza su di esso. Anche il lettore, come i personaggi, deve essere disposto a perdere sempre qualcosa per guadagnare il senso profondo del testo, deve squarciare il sipario che come un Velo di Maya copre il setting dei protagonisti per arrivare al backstage meno lucente e più “corrugato” della storia. Per ora il romanzo prosegue in un movimento incessante dalla scena al dietro le quinte, mostrando alla volta ricche rappresentazioni e, come in una *pièce* di Brecht, la loro controversa fase di lavorazione mentre la parola si fa obliqua, disegnando un'iperbole di senso. Abe North è il gobbo non ascoltato che cerca senza successo di suggerire agli attori una nuova parte, di scrivere un nuovo canovaccio con “gente nuova”. Dice all'amica di essere stanco e senza più entusiasmo e che Dick e Nicole sono “più stanchi ancora” di lui, benché non se ne accorgano. La donna, dopo la breve parentesi, indossa di nuovo i suoi soliti costumi di scena: niente più vestiti o parola “extra-material”, ma, di nuovo e ancora, la recitazione ostinata della solita parte impeccabile, liscia e perfetta. E allora tra i due cala il sipario pesante dell'incomunicabilità. Come si legge nel testo:

Abe was feeling worse every minute-he could think of nothing but disagreeable and sheerly nervous remarks. Nicole thought that the

⁶⁰ Fitzgerald, F. S, *op. cit.*(1934), p. 167.

correct attitude for her was to sit staring straight ahead, hands in her lap. For a while there was no communication between them-each was racing' away from the other, breathing only insofar as there *was blue space ahead*, a sky not seen by the other. Unlike lovers they possessed no past; unlike man and wife, they possessed no future; yet up to this morning Nicole had liked Abe better than anyone except Dick-and he had been heavy, belly-frightened, with love for her for years.⁶¹

Il passo offre un'ulteriore riformulazione del paradigma spazio-temporale attraverso il motivo dell'incomunicabilità. Comunicare significa *mettere in comune* un mondo, ma quali possono essere le parole condivisibili capaci di dire l'infinito indeterminato dello "spazio blu", quale dialogo vi può essere tra chi non ha una storia né un futuro insieme? Il cielo, trasfigurato in chiave modernista, è quella superficie metatestuale sulla quale si può leggere il destino di solipsismo, e quindi di morte, dei personaggi. Già Mallarmé si scagliava contro "l'azzurro" del Cielo morto, invocando la "materia", "l'oubli de l'Idéal cruel et du Peché", decretando la fine degli Assoluti e cantando il vuoto del cervello, dell'anima e dello sguardo. L'azzurro di Mallarmé "schiaccia il poeta impotente che impreca al suo genio in mezzo a un deserto sterile di dolori" e che "fuggendo con gli occhi serrati (...) guarda con l'intensità d'un rimorso atterante, il vuoto dell'anima". L'avanguardia aveva già elaborato la fantasmagoria straniante del nulla, aveva già presentato l'impossibilità della fuga e forse anche dello spazio. Il modernismo va ancora oltre, perché l'uomo degli anni '20, reduce dal massacro di massa, non si pensa più come "martire" volontario impegnato nell'ultimo sforzo per rendere "bella l'idea singhiozzante", ma come colui che ha dovuto rinunciare al Bello e all'Ideale, colui al quale, avendo assistito all'ultimo rantolo dell'Idea, non resta che dialogare col Vuoto pervasivo che lo abita e nel quale abita. Se Mallarmé ancora si chiede disperato dove sia l'uscita, dove poter ancora fuggire, i personaggi di Fitzgerald si limitano a "racing away" l'uno dall'altro nella superficie sterile dello "spazio azzurro" in "un cielo non visto dall'altro". La domanda disperata che chiude *Le Finestre*, quell'interrogarsi dell'io "d'azzurro vorace" su come "sfondare il cristallo contaminato dal mostro" e "rinascere", oltre "le vetrate chiuse", "come un diadema al cielo anteriore dove la Bellezza fiorisce", quell'invocazione, che già in Mallarmé ricade nella "nausea del suo contatto", si rovescia in Fitzgerald nella sua parodia. La parola modernista ha come referente *Ici-bas* ma il suo slancio verso l'alto si infrange inesorabilmente sulle "croisées", incapace di andare oltre perché l'oltre è lì, nel vetro che "soit l'art, soit la mysticité" è lo specchio spietato del Vuoto di Quaggiù.

Sia in *Nightwood* che in *Tender is the Night* il mondo è concepito fenomenologicamente come "immagine del mondo" ma, se nel romanzo di Djuna Barnes il mondo nasce dall'incrocio di sguardi, nel testo di Fitzgerald è lo straniante gioco di riflessi tra superfici il principio genealogico dello spazio. Così Nicole e

⁶¹ *Ibidem*, p. 167 (corsivo mio).

Dick, che a livello metadiscorsivo rappresentano il nuovo paradigma spazio-temporale possono guardarsi “at each other directly, their eyes like *blazing windows* across a court of the same house”.⁶² Questa “stessa casa” è lo spazio di tutta la storia e di ogni parola, il non-luogo che, sia ospedale o stazione, *intérieur* o scenario urbano, è sempre da ultimo un “cortile” racchiuso tra “finestre accese” e tra “specchi mal tagliati”, un’effimera e artificiale “scala mobile lucida” sulla quale i personaggi camminano senza più trovare neanche l’ancoraggio estremo dell’artista resistente di *Tropic of Cancer* “who becomes more solidly fixed and anchored, more centrifugal as the process of dissolution quickens”.⁶³ Non c’è più nessun “mozzo della ruota” al quale aggrapparsi per vivere e per scrivere, perché tutto, in alto e in basso, in ogni luogo e in ogni tempo, è ormai solo “cielo non visto dall’altro”, spazio dove fuggire inutilmente, spazio che è in sé fuga continua perché assenza di fondamento.

La stazione rappresenta un *topos* ricorrente usato, non solo in Fitzgerald ma in molti altri testi modernisti, per tradurre in via metonimica la perdita di radici e più in generale di un mondo. La Gare Saint Lazare si porta via Mona, lasciando a Miller un ultimo presagio di morte e di malattia, in quel sorriso enigmatico e impercettibile che scandisce tutte le partenze e tutti i ritorni. E la stessa stazione si porta via in *Tender is the Night* un po’ tutti i personaggi, tra il rumore strascicato dei treni e quello sinistro e secco degli spari, echeggiando l’inconsapevole fantasmagoria che già aveva colto Dick quando, all’inizio della sua storia personale ma al centro dell’intreccio, giunto in un’altra “platform with spring twilight gilding the rails and the *glass* in the slot machines (...) began to feel that the station, the hospital, was hovering between centripetal and centrifugal”⁶⁴. La rappresentazione visionaria e derealizzante del luogo fisico diventa metafora dell’intero spazio letterario, percorso dalla stessa dialettica tragica tra le superfici centrifughe di distributori automatici, vetri mal tagliati e insegne luminose e il centripeto “blue space” del cielo, tra incontri artificiali e dispersioni stranianti o, ancora, da ultimo, tra esilio e ritorni impossibili. Chi parte sulle “rotaie” illuminate dal crepuscolo straniero non ritorna mai da dove era partito, rimanendo per sempre su una scala mobile lucida, senza più un mondo, chiuso nella solitudine irrimediabile causata dalla perdita di ogni riferimento oggettivo, nella indeterminazione spettrale dello “spazio azzurro”.

Nella lunga scena alla stazione la dialettica tesa tra dispersione centripeta e raccoglimento centripeto è, come si accennava prima, rappresentata dal triangolo Abe-Nicole-Dick in quanto paradigma transtorico del dramma dell’esodo, tema principale dell’intero romanzo, e Figura della coscienza infelice. I tre personaggi, nella loro complicata e trasversale relazione, mettono in scena il motivo della separazione dell’Io. Mentre Abe e Nicole separano letteralmente se stessi, il primo nell’ubriachezza per sfuggire alla noia mortale, la seconda nelle crisi psicotiche per non affrontare la tragedia dell’incesto, Dick si separa dalle sue radici etiche,

⁶² *Ibidem*, p. 243.

⁶³ Miller, H., *op. cit.* (1935), p. 168.

⁶⁴ Fitzgerald, F. S., *op. cit.*, p. 210. Nell’edizione Penguin il passo si trova nel *Book One* a pagina 40.

geografiche e conoscitive. Il Vuoto dispersivo, che fonda l'immanenza del mondo presente e costituisce l'istanza verticale e trascendentale che sovrasta i personaggi dall'alto come una sorta di potere imperscrutabile e anonimo, è anche il Vuoto della distanza incolmabile che si staglia tra le varie coscienze. Il sistema di relazioni intersoggettive mima il rapporto intransitivo che l'Io intrattiene a "casa" sua con il Sé, inquieto incontrollato, ingombrante e ignorato mentre gli sguardi tra i personaggi, ciechi come finestre inutilmente illuminate, sono speculari allo sguardo che l'Ego minimale rivolge all'assenza dell'Alterità assoluta attraverso gli specchi del cielo. Il drammatico lamento di Hölderlin sulla vacanza del divino e le grottesche considerazioni di Nietzsche sulla morte degli dei per il gran ridere di fronte all'assurda dichiarazione di chi si proclamò l'Uno, risuonano in Fitzgerald all'interno di una tragedia modernista che rivisita il motivo fenomenologico della Coscienza separata da sé così come quello della latitanza del sacro attraverso il filtro psicanalitico.

A differenza di *Nightwood*, il cui universo testuale nasce dall'incontro tra l'Alto delle cattedrali e il basso invertito e forse osceno di peregrinazioni notturne, *Tender is the Night* fonda il suo cosmo all'ombra minacciosa del demone dell'inconscio, sempre pronto a una vendetta imminente. Nora sa che Robin le appartiene come "un'amputazione" perché l'eros è la follia divina capace di ricomporre le due metà dell'uomo originario lacerato da Zeus per paura di un'eccessiva potenza rivale sulla terra. La nostalgia di Nora, quel suo lancinante desiderio del ritorno della donna amata, anima straniera ed errante, attraversa tutto il romanzo come una promessa di riunificazione, come tensione verso il *syn-bállein* finale ed empio dei due nel territorio sacro della chiesa. I personaggi di Fitzgerald invece non sono capaci di promesse e le loro relazioni non alludono mai alla circolarità piena del simbolo o del mandala eliotiano, scorrendo su linee eternamente parallele come i binari del treno. Il dialogo sconnesso tra Nicole e Abe è, a tal riguardo, emblematico: l'uomo, che pensa che il suo compito sia "to tear things apart" e la donna, elemento antitetico, che crede che il suo "business" sia per contro "to hold things together", formano una dicotomia irriducibile che non può contare sulla mediazione felice della parola del narratore-Dante-O'Connor e può solo specchiarsi sulla "superficie lucente" dei discorsi artificiali di Dick. In *Tender is the night* manca la tensione mitica che alimenta il romanzo simbolico-elisabettiano di Djuna Barnes così come l'utopia di palingenesi catartica tracciata da Miller in *Tropic of Cancer*. Si potrebbe dire, parafrasando Nietzsche, che Fitzgerald si ferma a un nichilismo passivo, incapace di trascendersi in una fase radicale e attiva che operi la trasvalutazione dei valori e che, attraverso l'oltreuomo, porti "al di là del bene e del male", in una dimensione dove, come direbbe O'Connor, "the day and the night are related by their division", nel regno della "extratemporal history", "absolute of time and space" dove, per usare le parole di Miller, "non esiste uomo, bestia o vegetale, dove si impazzisce di solitudine, con una lingua che è fatta solo di parole, dove ogni cosa è sganciata, sgangherata, fuori sesto coi tempi".

Sia in *Tropic of Cancer* che in *Nightwood*, il desiderio degli esuli è sempre nostalgia di una patria primordiale, di una riunificazione edenica e mitica e la loro follia non è mai malattia quanto piuttosto riconfigurazione salvifica delle comuni strutture trascendentali o, in breve, ultima chance di essere in un mondo prossimo alla distruzione. Nora cerca di raggiungere la sua “amputazione”, Robin, che dal canto suo non sembra trovare pace, non si sa cosa stia cercando fino all’ultima pagina, sino al momento estatico di ricongiunzione con la bestia. Felix vorrebbe invece fondersi con il passato illustre della tradizione, attraverso un Figlio, proprio come suo padre aveva cercato di fare tramite lui, mentre il Dottore, parola della Notte indistinta, è impegnato a ricongiungersi con sé, con la sua parte femminile, diventando “tutto”, uomo virile che tira di boxe e donna che allatta figli, proprio come il Tiresia di Eliot. L’Io narrante di *Tropic* si cerca in ogni strada, angolo e soprattutto negli abissi di uteri e vagine. Proprio come Amleto, sente che il suo tempo è “fuori sesto” ma a differenza dell’eroe shakespeariano non vuole raddrizzare le storture quanto piuttosto andare fino in fondo al suo “grande desiderio incestuoso”, che “è quello di scorrere all’unisono col tempo, fondere la grande immagine dell’al di là con quella dell’hic et nunc”. Egli vuole naufragare nel “vortice” di una *Unreal City*, negli oceani che come quelli di Dante e Shakespeare “creino nuove formazioni geologiche, nuovi paesaggi topografici e strani, terribili continenti, oceani che distruggano e conservino al tempo stesso”. Solo qui, dove si può amare come “il grande Milton cieco dei nostri tempi”, “everything that flows”, solo qui dove, aggiungiamo noi seguendo Eliot, “tutto scorre” nell’eterno divenire eracliteo, è possibile “partire per nuove scoperte, nuovi orizzonti”. Djuna Barnes e Henry Miller creano all’interno dei loro testi un inedito orizzonte di attese, chiamano un Lettore e gli indicano il percorso, lo sollecitano a svestirsi della tradizione, sia quella di Felix sia quella della leggenda dei libri” e della polvere” denunciata in *Tropic*. Il nuovo Lettore non è come in Fitzgerald colui che è pronto al contagio della perdita che infetta i personaggi quanto piuttosto l’uomo nietzscheano in grado di sostenere il terribile fardello dell’eterno ritorno e di aspettare fiducioso la rinnovamento⁶⁵, l’uomo che, avendo “occhio affamato e disperato”, come può, si domanda e ci domanda Miller, “aver il minimo riguardo di questi attuali governi, leggi, codici, principi, ideali, idee, totem e tabù”? In tutti e due i romanzi domina l’archetipo della Grande Madre, la “Grande Puttana” di *Tropic*, “Madre di tutte le troie”, “ferita scura, mai richiusa” e “culla di città piene di folla nere,

⁶⁵ A conferma dell’influenza del pensiero nietzscheano su Miller si può leggere il seguente passo di *Tropic of Cancer*, passo nel quale il narratore riporta una citazione da un libro “which Nietzsche called the best German book there is”: “MEN WILL BECOME MORE CLEVER AND MORE ACUTE; BUT NOT BETTER, HAPPIER, AND STRONGER IN ACTION-OR, AT LEAST, ONLY AT EPOCHS. I FORESEE THE TIME WHEN GOD WILL HAVE NO MORE JOY IN THEM, BUT WILL BREAK UP EVERYTHING FOR A RENEWED CREATION. I AM CERTAIN THAT EVERYTHING IS PLANNED TO THIS END, AND THAT THE TIME AND HOUR IN THE DISTANT FUTURE FOR THE OCCURRENCE OF THIS *RENOVATING* EPOCH ARE ALREADY FIXED. BUT A LONG TIME WILL ELAPSE FIRST, AND WE MAY STILL FOR THOUSANDS AND THOUSANDS OF YEARS AMUSE OURSELVES ON THIS DEAR OLD SURFACE” (Miller, H., *op. cit.*, (1934), p 249, corsivo mio).

madre/grembo di Parigi, Parigi “Ninive” che è “come una troia” per giunta “lovesick”. Eppure è da questa “whore” che nasce la parola circense di O’Connor, tra la folla nera e le “utopie strangolate” che nasce “un pagliaccio, un essere diviso fra bruttezza e bellezza, luce e caos, un pagliaccio che quando tiene gli occhi bassi od obliqui è Satana in persona e quando li alza vede un angelo burroso”. La figura milleriana del poeta saltimbanco, buffone e pazzo sospeso tra la terra e il cielo, come quella dello *chiffonnier* dantesco e infernale di Djuna Barnes danno vita all’arte dell’ibridazione e dell’osceno perché, come si legge in *Tropic*, “tutto ciò che non sia questo tremendo spettacolo, tutto quel che sia meno tremendo, meno terribile, meno pazzo, meno avvelenato, meno contaminato, non è arte” ma “artificio” perché “è umano”. La differenza con Fitzgerald sta proprio qui: mentre Barnes e Miller accettano di essere pienamente disumani, rifiutando un certo umanesimo egocentrico insieme ai suoi corollari di Tradizione, Bellezza Morale e Ideale, e aprendo all’Utopia del Caos catartico e al Mito dell’Origine, i personaggi di *Tender is the Night* come il loro autore cadono vittime dell’esodo dal tempo- spazio della Storia e della perdita irreversibile delle categorie codificate.

L’Io “disumano” di *Tropic of Cancer* è come l’Ego fluido di *Nightwood*, ama “tutto ciò che scorre, anche il flusso mestruale che si porta via il seme infecundato”, anche gli scritti, “siano essi ieratici, esoterici, polimorfi, o unilaterali”, perché ama di un amore che fa a pezzi le stesse viscere “tutto ciò che ha in sé tempo e divenire, che ci riporta dove non c’è mai fine”. Nella Città del Dottore come nella Parigi milleriana ancora “behind the gray walls there are human sparks, and yet never a conflagration”⁶⁶. La letteratura dell’osceno deve liberare gli uomini e le donne, creare un “reame” dove non siano più mere ombre, “shadow of puppets dangled by invisible strings”⁶⁷ come i personaggi di *Tender is the Night*, ma possano essere come lo Stavrogin di Dostoevskij, ovvero “divine monster (...) sum of all those contradictions which either paralyze a man or lead him to the heights”⁶⁸. L’Io di *Tropic*, impegnato nell’ultima danza macabra, portatore di una parola dietro la quale vivono “teschi ghignanti, irridenti, grotteschi”, l’ha fatta finita con “la cigolante macchina dell’umanità”, con i credi e i principi, “because to be human seems like a poor, sorry, miserable affair, limited by the senses, restricted by moralities and codes, defined by platitudes and isms”⁶⁹. Egli è tutto e tutti, come tutto e tutti sono i personaggi di Djuna Barnes, esseri mitologici dalla natura mista, insieme uomini-donne-bestie- dei-poeti. Ecco come si definisce il narratore di *Tropic*, celebrando l’alterità all’interno del proprio Ego: “the man who raises the holy bottle to his lips, the criminal who kneels in the marketplace, the innocent one who discovers that all corpses stink, the madman who dances with lightning in his hands, the friar who lifts his skirts to pee over the world, the fanatic who ransacks libraries in order to find the

⁶⁶ Miller, H. , *op. cit.* (1935), p. 249.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 250.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 159.

⁶⁹ *Ibidem*.

Word - all these are fused in me, all these make my confusion, my ecstasy”⁷⁰. Il poeta scrittore degli anni '30 trasgredisce ogni misura, varca ogni confine, in cerca di quel “Verbo” dal quale far nascere l’opera, scontrandosi però sempre con la povertà del proprio desiderio “reso stitico dalle parole e paralizzato dal pensiero”.

La dialettica creativa di sapore genealogico tra desiderio e limite, che fa dell’opera modernista un testo di rottura degli -ismi concettuali tradizionali e una celebrazione ostentata dell’entropia, si riduce in Fitzgerald a esercizio formale di un discorso che non può prescindere mai del tutto dall’apparato ideologico del Sistema. Più che di dialettica in *Tender is the night* si tratta di conflitto nevrotico, quando non, come nel caso di Nicole, psicotico, di una vera e propria malattia che bisogna curare ristabilendo l’ordine. In altre parole, il Caos non è mai benefico come in Miller o in D. Barnes ma, addirittura, mortale perché manca in Fitzgerald un’alternativa etica e ontologica al collasso delle barriere, psicologiche sociali e razziali, così come esperito nell’esilio. Ecco perché la minaccia rappresentata da Abe North va arginata, riconducendo la sua o-scenità scura e frammentaria sulla scena lucente e compatta di sempre. Occorre guardare più da vicino il testo proprio nel punto dove viene articolata esplicitamente l’opposizione metonimica tra la presenza di North e quella di Dick. Si legge:

They stood in an uncomfortable little group weighted down by Abe’s gigantic presence: he lay athwart them like the *wreck* of a galleon, dominating with his presence his own weakness and self-indulgence, his narrowness and bitterness. All of them were conscious of the solemn dignity that flowed from him, of his achievement, *fragmentary*, suggestive, and surpassed. But they were frightened at his survivant *will*, once a *will* to live, now become a *will to die*.

Dick Diver came and brought with him a fine *glowing surface* on which the three women sprang like monkeys with cries of relief, perching on his shoulders, on the beautiful crown of his hat or the gold head of his cane. Now, for a moment, they could disregard the *spectacle* of Abe’s gigantic *obscenity*. Dick saw the situation quickly and grasped it quietly. He *pulled them out of themselves into the station*, making plain its wonders. Nearby, some Americans were saying good-bye in voices that mimicked the cadence of water running into a large old bathtub. Standing in the station, with *Paris in back* of them, it seemed as if they were vicariously leaning a little over the ocean, already undergoing a sea-change, a shifting about of atoms to form the essential molecule of a new people.

So the well-to-do Americans poured through the station onto the platforms with frank new faces, intelligent, considerate, thoughtless, thought-for. An occasional English face among them seemed sharp and

⁷⁰ *Ibidem*.

emergent. When there were enough Americans On the platform the first impression of their immaculacy and their money began to fade into a *vague racial dusk that hindered and blinded both them and their observers.*⁷¹

Nel passo convergono le metafore che attraversano tutto il romanzo in una scena paradigmatica quanto a rappresentazione spaziale. Con il solito procedimento, analizzato a proposito del viaggio in taxi dei due amanti sullo sfondo rosa e maestoso di Place Concorde, il descrittore-regista allestisce il suo setting teatrale lasciandosi Parigi “alle spalle” e costruendo un sistema di piani a incastro. Sul filo della metonimia si passa dal luogo aperto, dove è di scena lo “*spectacle of Abe's gigantic obscenity*“, a quello chiuso della stazione, grazie alla mediazione della “*glowing surface*” che Dick porta con sé e che riecheggia la “*polished moving stairway*” sulla quale camminano, come una mano tra vetri rotti, le comparse delle festa in rue Monsieur. L’ingresso nella stazione, luogo che si conferma altamente metaforico, coincide con l’uscita dei personaggi “da se stessi”, e si pone come speculare rispetto all’ingresso/uscita nel/dal Palazzo del Cardinal Retz, perché nel primo caso si fa l’esperienza di un ritorno, seppure per “interposta persona”, alle vecchie sponde mentre nel secondo caso l’esperienza è quella della rottura più radicale con qualsiasi cosa conosciuta o vissuta. Il legame tra le due scene è costituito dal sintagma *surface* che, sempre riferito a Dick, si presta a un rovesciamento antifrastico non privo di un certo intento parodico. Se le comparse anonime della festa biasimano le “surfaces” non abbastanza “corrugated” delle vite dei due coniugi, il descrittore sembra qui lodare la “bella superficie lucente” sulla quale saltano le tre donne “with cries of relief, perching on his shoulders, on the *beautiful crown of his hat or the gold head of his cane*”.

La trama lessicale articola il motivo dello splendore lucente all’interno della metafora spaziale, giocando sulle variazioni semantiche e gli slittamenti metonimici della prima “bella superficie”. Colpisce l’insistenza sull’elemento della “testa”, che sia il cappello, la corona o il pomo del bastone, come se fosse proprio lì la zona centrifuga per eccellenza, lì nella sede del *logos* degradato e artefatto di Dick. Tutto allude alla regalità della coppia di sposi, allo splendore diffuso che emanano fin dalle loro prime apparizioni, affascinando la corte americana che ruota loro intorno. Lo spettacolo forse un po’ elisabettiano che Dick e Nicole allestiscono per gli amici ha in sé il proprio cono d’ombra che, altrove rappresentato dalle crisi psicotiche della donna, è qui proiettato sulla figura di Abe la cui “obscenity” è etimologicamente uno “stare fuori dalla scena”, una minaccia di decostruzione latente da scongiurare a ogni costo. La “presenza gigantesca” del dissoluto North, con la sua “narrowness”[limitatezza] e il suo anacronistico successo “fragmentary, suggestive and surpassed” costituisce una sorta di limite storico e discorsivo, uno specchio della morte generalizzata che, nonostante la rarefazione temporale e

⁷¹ Fitzgerald, F. S., *op. cit.* (1935), p. 168 (corsivi miei).

spaziale, non smette mai veramente di venire. Il nucleo semantico sul quale è costruito il personaggio allude, forse inconsapevolmente, alle categorie nietzschiane e quindi milleriane dell'oltreuomo, o, meglio, alla loro parodizzazione perché si tratta di un *Übermensch* fallito, debole e pieno di amarezza. La sua "volontà di vivere" è diventata "volontà di morire", una sorta di *noluntas* shopenhauriana che negli anni '30 non riesce a uscire dal "mondo come rappresentazione" e si limita a intuire il *noumeno*, l'essenza come volontà, cadendone infine vittima. Abe North più che figura dell'anti-eroe è lo specchio centrifugo sul quale gli altri anti-eroi guardano "spaventati", e ancora inconsapevoli, la loro futura dissoluzione, è l'altra immagine, nascosta e velata, delle "facce nuove, franche, intelligenti, serie, spensierate e ben curate" degli "americani benestanti [che] si riversano nella stazione". Intorno a questo strano profeta che porta la parola della fine del Mito americano, si raccoglie un "gruppetto oppresso" dalla sua muta presenza capace di schiacciare tutte quelle persone come "the wreck of a galleon". La similitudine nautica riprende con *wreck* il termine *relict* che ricorre per ben due volte, nel capitolo precedente, per connotare gli irriducibili "noblest relics of the evening", tra i quali vi è ovviamente Abe, e, in apertura del presente capitolo, come espansione descrittiva della "cupola di vetro sporco", "relic of the seventies", sotto la quale sosta North. L'espressione introduce, grazie alla variazione lessicale, una significativa precisazione del campo semantico del semplice *relic*, alludendo esplicitamente ai "relitti di una nave che ha fatto naufragio"⁷². Se si considera che i *six relics* erano i reduci della *odyssey* parigina, il passo si pone come autentica fantasmagoria dell'impossibilità del ritorno. Il motivo spaziale del mare, ripreso poco oltre nel passaggio onirico dall'immagine della stazione metaforizzata in "vasca da bagno" all'immaginazione dell'Oceano, viene apertamente de-realizzato subendo lo stesso destino toccato a un altro motivo cardine, quello del cielo, e collocandosi all'interno del grande tema dell'assenza. Infatti, nessun naufragio viene qui raccontato e l'unica traversata in presa diretta sarà quella di Dick che torna in America alla notizia della morte del padre.

Se inoltre si considera che Abe North non s'imbarcherà ora e che, dopo una breve e funesta incursione parigina foriera di altra morte violenta, sparirà dal racconto per tornare solo nell'ordine del discorso, nelle parole altrui che annunciano la sua morte in uno *speakeasy*, appare evidente come la patria d'origine sia ormai solo terra lugubre e intrisa di sangue. Dick, e con lui il lettore, viene a sapere dell'omicidio di Abe North quasi per caso, dalle conversazioni tra Tommy Barban e alcuni amici in un *café* di Marienplatz, a Monaco di Baviera. Il dottor Diver è l'unico a rammaricarsene realmente, a provare un sincero "rimpianto della morte di Abe" e, insieme, "della sua gioventù di dieci anni fa". Sono passati dieci anni nell'ordine della storia e Ulisse ancora non può tornare a casa e anche quando lo farà non lo potrà raccontare, perché non ci sarà nessuno ad ascoltare affascinato l'*extramaterial* della sua "nave" e perché, come intuisce troppo tardi, il vero successo è quello

⁷² Ragazzini, G., *op. cit.* (2004), SV.

“frammentario” di Abe, non quello lucente della sua superficie d’oro. Ogni “storia cupa” ha bisogno di essere “sezionata in piccoli segmenti” perché “the totality of a life may be different in quality from its segments, and also that life during **the forties** seemed capable of being observed only in segments”⁷³. Fitzgerald ci offre il suo paradigma descrittivo e narrativo, il filo di lettura degli occhi muti di un insolito e sempre osceno North, ci invita a distogliere lo sguardo dalla superficie scintillante e centrifuga di Dick per essere in fondo, come direbbe Céline, immondamente noi stessi.

Diver ancora per una volta riesce a raccogliere i frammenti del *galleon* nella stazione affollata e attraversata dagli echi della violenza, dal Canto invincibile delle Sirene e quindi dal richiamo di un racconto lanciato verso la morte. Solo dopo, quando il suo amore per Nicole e Rosemary sarà distrutto insieme all’amicizia di Barban e North, solo allora capirà la colpa di aver “lavorato” le persone che aveva intorno, di aver esercitato il suo fascino per attrarre gente di cui non aveva bisogno, tra le quali “un clown di circo francese, Abe e Mary North, un paio di ballerine, uno scrittore, un pittore un’attrice del Grand Guignol, un pederasta mezzo matto del balletto russo...” La colpa di Dick e di tutti gli esuli del West è quella di aver abdicato alle proprie radici e, infine a se stessi, per essere la “glowing surface” sulla quale far danzare le personalità degli altri. Il dottore capisce come “his love for Nicole and Rosemary, his friendship with Abe North, with Tommy Barban in *the broken universe of the war's ending* - in such contacts the personalities had seemed to press up so close to him that he became the personality itself; there seemed some necessity of taking all or nothing; it was as if for the remainder of his life he was condemned to carry with him the egos of certain people, early met and early loved, and to be only as complete as they were complete themselves”⁷⁴. Questa amara consapevolezza giunge quando ormai tutto è perduto, la nave naufragata, la lista dei morti cresciuta vertiginosamente e i relitti dispersi un po’ qua, un po’ là.

La scena alla stazione, nonostante l’ostinazione dolorosa di Dick, contiene già l’epilogo tragico della storia. Come in un quadro impressionista dipinto però solo con tre colori, l’oro del “denaro”, il bianco della “immaculacy” stampato sul volto dei ricchi americani e il blu di un mare brulicante ma solo intuito e del triste cielo mattutino, le figure in primo piano iniziano a dissolversi, a perdere i loro netti e rassicuranti contorni e “to fade into a *vague racial dusk that hindered and blinded both them and their observers.*” La presenza del verbo *to fade* sollecita degli evidenti richiami intertestuali, prima di tutto endogeni, utili per cogliere il significato profondo del passo in esame. Lo scenario urbano intravisto dai finestrini del taxi dai due amanti, Dick e Rosemary, all’uscita precipitosa dalla casa in Rue Monsieur, si articolava, come evidenziato sopra, attraverso l’opposizione tra i colori

⁷³ Fitzgerald, F. S., *op. cit.* (1935), p. 278. Si segnala per questo punto dell’intreccio la sfasatura della biografia dei personaggi tra le due versioni. In quella del 1951 edita da Penguin e sottoposta a revisione da Cowley, Dick attraversa non i “forties” ma i “late thirties” (pp. 308-09).

⁷⁴ Fitzgerald, F. S., *op. cit.* (1935), pp. 278.

splendenti delle insegne e quelli sbiaditi di un cielo colto nel momento soffuso in cui “the green and cream twilight faded”. Mentre il desiderio dei due “lovers” è all’apice e mentre la città si risveglia in un bagno di colori sgargianti, il crepuscolo annuncia discreto la fine di un altro giorno. Il ritratto della folla di turisti in partenza sembra all’inizio un quadro compatto, fatta eccezione per la “casuale faccia inglese aspra e stagliata”, ma presto l’immagine forte, immacolata e dorata degli americani incomincia “a sbiadire”, risucchiata lentamente dal crepuscolo razziale che segna la fine del Giorno americano. La scelta del termine *dusk* non sembra, infatti, casuale avendo come primo significato quello di “crepuscolo” e indicando la “penombra” (così traduce Fernanda Pivano) in quanto semioscurità indotta dalla luce crepuscolare. Sembra interessante notare come in *Tropic of Cancer* il verbo *to fade* sia usato per indicare l’evanescenza dei confini (*boundaries*) fenomenici⁷⁵ che porta alla rivelazione del mondo come “mad slaughterhouse”, mentre *dusk* compare come aggettivo (*dusky*) per connotare gli angoli urbani dove ancora “mentre il mondo va a pezzi, la Parigi che appartiene a Matisse vibra di chiari, ansanti orgasmi”. La divergenza ideologica ed estetica tra i due autori appare evidente: la dimensione crepuscolare che per Miller è punto estremo di resistenza della “vita”, “sperma stagnante” e “flusso mestruale che scorre”, fine dei confini, rivelazione mistico-estatica e quindi possibilità creatrice per eccellenza, per Fitzgerald è anticamera della morte. La dissoluzione auspicata dall’uno come occasione di rinascita esistenziale e artistica, è mera disintegrazione per l’altro. Il sovvertimento dei codici morali della rigida etica protestante americana, di quella logica del Giorno così avversata da Djuna Barnes e sbeffeggiata da Henry Miller, per Francis Scott Fitzgerald è la catastrofe. Abe North berrà fino a morire, anticipando lo stesso destino dell’autore, e verrà ucciso in uno *speakeasy* quasi subendo la nemesis per l’estrema liberalità dei costumi parigini. Dick Diver rinizierà un’oscura vita nella profonda America, in zone che Nicole deve cercare sull’atlante, “nel cuore dei Finger Lakes”, “in una città o nell’altra” vicino a Geneva. Il romanzo si chiude sull’indeterminazione geografica, come se la dimensione sfumata e sbiadita della Parigi dell’espatrio avesse contagiato irreparabilmente anche la patria d’origine destinandola a una medesima sorte. Chi l’avrebbe mai detto che mentre, con Parigi

⁷⁵ È forse utile riportare alcuni dei significati previsti dall’*Oxford Dictionary* alla voce *to fade*, limitandoci però a quelli più rilevanti per dar conto delle valenze semantiche attualizzate dai due testi presi in esame (*Tropic of Cancer* e *Tender is the Night*). Il secondo significato, “To grow small or weak; to decline, decay, fail or faint; to shrink. *lit* and *fig. Obs.*”, e il terzo, “trans. To weaken; to deprive of freshness or vigour; to corrupt, taint. *Obs.*”, benché prevedano delle variazioni obsolete, sembrano quelli che maggiormente indicano il progressivo venir meno, per consunzione, dei confini milleriani, restituendo anche il senso di corruzione tematizzato dal testo. Il quarto significato invece è sicuramente quello attualizzato dal descrittore di *Tender* nelle sue immagini crepuscolari e sbiadite. Si legge “intr. Of colour, light, or any other object possessing these qualities: To lose brightness or brilliance; to grow dim, faint, or pale. Also with *away*”. Tra le citazioni letterarie riportare come esemplificazione di questa particolare valenza semantica legata al motivo del colore e della luce, si segnalano le seguenti: “c1600 SHAKS. *Sonn.* xviii, Thy eternal summer shall not fade
1793-94 BLAKE *Songs Innoc., Nurse’s song* 13 Go and play till the lights fades away.1860 TYNDALL *Glauc. I xi* 74 Light... deepening at one extremity into red, and fading at the other into a pure ethereal blue” (*op. cit.*, SV).

alle spalle e la stazione davanti, il mare pareva cambiare in un “brulicare di atomi”, quella “molecola essenziale di un nuovo popolo” non avrebbe retto al viaggio di ritorno?

La scena alla stazione fa calare un “crepuscolo” perenne sugli ultimi scampoli parigini e, nonostante il “sole cocente di luglio” che brucia la città insieme alle residue ed effimere speranze dei *relics*, l’atmosfera sarà da questo momento quella della “penombra”, sia essa quella “razziale” dell’assassinio del “negro” Peterson al Ritz o quella psicotica delle ricorrenti crisi di Nicole o ancora quella delle “passioni” di molti uomini che invadono un Dick ormai “atterrito e demoniaco”. A far precipitare la “nave” festosa dei personaggi in questa dimensione oscura e luciferina, è l’omicidio commesso dall’americana Mary Wallis tra la folla giornaliera e immacolata della stazione. Non si saprà mai il movente del delitto ma l’unica cosa certa è che la violenza della giovane donna si trascina con sé tutto un “popolo” come se l’eco di quegli spari fosse il Canto seducente e mai sopito delle Sirene che fa naufragare il Galeone in quel ramo “brulicante” dell’Oceano che è l’infernale Stige. I colpi di rivoltella risuonano improvvisi lasciando “Abe ignaro dell’accaduto” a salutare di nuovo dal finestrino e lacerando “l’aria ristretta della piattaforma”, quasi ad aprire il tempo-spazio istantaneo e circoscritto alla terribile prospettiva dell’eterno ritorno dell’uguale demoniaco e violento. È Dick a notare, cercando di riportare inutilmente la calma tra le donne, che, d’ora innanzi, chiunque tra loro “vedendo partire un treno (...) udrà degli spari”, come se Mary, grazie a un eccellente senso “of décor not to say rhythm”, pari a quello del grande Diaghilev, avesse inaugurato il nuovo tempo nella scena del racconto, un tam-tam ossessivo di morti e disfatte, che scandisce la storia in un movimento verticale di caduta attraverso i piani sempre più de-realizzati dello spazio. Persa la mediazione felice della superficie lucente di Dick, “too shaken by the impetus of his newly recognized emotion to resolve things into the *pattern* of the holiday (...) the women, missing something, lapsed into a vague unhappiness”⁷⁶. Ciò che viene a mancare, d’ora innanzi, è proprio il “pattern” festaiolo e frivolo della storia la cui salvaguardia era affidata all’identità centrifuga di Diver e alla sua *parole* sempre calamitante. Benché, “as if nothing had happened, the lives of the Divers and their friends flowed into the street”⁷⁷, ormai è successo qualcosa di irreversibile come se la pistola fosse riuscita a far girare vorticosamente le lancette dell’orologio che Nicole invano cercava di muovere. Come scrive il narratore:

However, everything had happened – Abe’s departure and Mary’s impending departure for Salzburg this afternoon had ended the time in Paris. Or perhaps the shots, the concussions that had finished God knew what *dark* matter, had terminated it. The shots had entered into all their lives: *echoes* of violence followed them out on to the pavement, where

⁷⁶ Fitzgerald, F. S., *op. cit.* (1934), p. 170.

⁷⁷ *Ibidem.*

two porters held a post-mortem beside them as they waited for a taxi.⁷⁸

Il passo appare emblematico perché stabilisce il legame tra la velata “vague racial dusk” e l’incipiente “vague unhappiness” dei personaggi, attraverso l’isotopia tematica tra la fine del “time in Paris” e la fine di una non ben precisata “dark matter”, isotopia giocata sull’associazione metonimica tra il treno in partenza e il rumore degli spari. I colpi, che come echi di violenza entrano letteralmente nella vita dei personaggi, hanno un forte valore profetico che per Miller e Barnes sarebbe sicuramente il richiamo esplicito alla sapienza oracolare e delfica. I segni di sangue di *Tropic of Cancer* così come gli echi dei ritorni di Robin da terre sempre diverse e straniere in *Nightwood* sollecitano il *désœuvrement* dell’opera, costituendo il filo conduttore del racconto che si snoda come percorso a ritroso verso il Caos primigenio, Uno indistinto e mistero dell’origine. In *Tender is the night* invece la scia di sangue che gli “echoes of violence” disegnano sul selciato traduce a livello metonimico il cammino inevitabile dei personaggi verso la fine di un mondo e di una storia. La notte che cala sul cosmo di Fitzgerald non è quella disvelante del Dottor O’Connor né quella catartica degli orgasmi di Miller, perché, dal momento che l’autore americano non rinuncia mai del tutto alla logica dei distinti, l’ombra è solo la faccia scura e ghignante della morte in agguato, il volto antitetico di una vita vissuta all’insegna della dissipazione.

Mary, Rosemary, Dick e Nicole ascoltano l’orazione funebre tenuta accanto a loro dai facchini, ancora inconsapevoli del fatto che quella “post-mortem” è recitata anche per loro. Il capitolo si chiude sulle battute di “saggezza” dei due “porters” francesi che, oltre a evidenziare nella loro concretezza spicca la realtà dalla quale gli esuli americani sono invece irrimediabilmente separati, contengono il richiamo all’esperienza tragica della Grande Guerra. Come nota uno dei due facchini, nella “chemise” del morto vi è “assez de sang pour se croire à la guerre”. Gli echi della violenza appena passata si contaminano con quelli ancora più profondi della memoria di guerra che fin dall’inizio del racconto costituisce una sorta di contro canto parodico rispetto ai canti intonati degli esuli, Storia universale che ritorna nelle piccole storie dei personaggi, nel pellegrinaggio sulle tombe dei caduti americani, nei sogni di Dick, negli incontri con le Madri americani e più in generale nel substrato latente di dissoluzione che vibra nei loro petti.

Il capitolo successivo si apre sull’immagine antifrastica del cocente sole di luglio che inonda la piazza, altro luogo lasciato nell’anonimato, in una descrizione che riprende in modo speculare alcuni dei motivi usati per costruire la lontana sensazione spaziale, già analizzata sopra, che Dick aveva avuto dopo uno dei primi incontri con Nicole nella clinica svizzera. Giunto, dopo aver camminato “through the countryside”, alla stazione del tram che l’avrebbe riportato tra i “substantial cobblestones” delle strade di Zurigo, il Dottore “with spring twilight gilding the rails and the glass in the slot machines (...) began to feel that the station, the

⁷⁸ Fitzgerald, F. S., *op. cit.* (1934), p. 170 (corsivi miei).

hospital, was hovering between centripetal and centrifugal”⁷⁹. Nel capitolo in esame, è luglio, non primavera, è pieno giorno, non c’è nessun treno da prendere, si è già in città, a Parigi, e senza promesse di fughe rurali. Per cogliere il rovesciamento di prospettiva tra i due punti del testo occorre leggere il passo per intero:

In the square, as they came out, a suspended mass of gasoline exhaust cooked slowly in the July sun. It was a terrible thing-unlike pure heat it held no promise of rural escape but suggested only roads choked with the same foul asthma.⁸⁰

Il capitolo precedente si era chiuso sulla penombra post-mortem della stazione e del corpo insanguinato. Qui invece la scena è all’aperto, in pieno giorno eppure tutto suggerisce ancora l’atmosfera crepuscolare e “ristretta” di qualche attimo prima. Parigi si pone come l’inverso speculare della Zurigo degli anni giovani di Dick. Non solo le strade parigine sono infuocate e “choked” da un’asma fetida e non più lastricate di solidi selci come quelle zurighesi, ma l’evasione rurale appare qui un miraggio impossibile, là dove invece in Svizzera la campagna coincideva con la dimensione psicotica della clinica, e quindi di Nicole, rispetto alla quale la città rappresentava addirittura il rumore familiare della stabilità, il giusto terreno sotto i piedi. Se allora per Dick era facile camminare su quelle strade, ora diventa difficile percorrere il “pavement” della violenza e respirare l’aria resa fetida da una “suspended mass of gasoline exhaust”, infuocata da un calore non puro, lo stesso che inonda il ventre di Rosemary scosso dai crampi mestruali, lo stesso che divampa nel dottore spingendolo come un’ossessione ad abbassare le tende di ogni luogo chiuso. Il sole che cuoce lentamente la benzina diventa metafora della follia, sia essa erotica come nel caso di Dick e Rosemary o piuttosto chiaramente psichiatrica come nel caso di Nicole, del demone che brucia i personaggi dall’interno, rendendoli “masse sospese”. Il “gasoline” è ormai uscito dalle lucide “slot machines”, bruciando il vetro della bella superficie del dottore insieme alla “scala mobile” del suo mondo artefatto. Già da adesso inizia l’Escape, e non, come sostiene Cowley nella sua suddivisione postuma della storia, solamente dopo il ritorno in Riviera, già qui ha inizio l’erranza senza meta dell’eroe, il tragitto a zig-zag tra ossessioni e passioni per sfuggire all’incubo della morte. L’aria fetida non è quella stagnante di sperma, e quindi di vita, delle nottate milleriane né la penombra assomiglia all’oscurità doppia e luminosa di Djuna Barnes, perché la notte in realtà non è poi così tenera e perché la Parigi di Fitzgerald, ben più della Parigi-puttana Ninive di *Tropic*, è una spietata *Babylon*, una cortigiana fasulla.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 210.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 170.

I) Parigi: la giovane “grande courtisane” del 1850 e la “bitch” del 1930.

Nella *longue durée*, la poesia su Parigi sembra attraversata dallo sviluppo di un gruppo di immagini che tendono ad assimilare la città a una prostituta, termine che, come nota Citron nel suo monumentale lavoro sui motivi e i temi che sostanziano la produzione lirica a sfondo urbano, “met l'accente sur la versatilité, frivolité et une sorte de vénalité intellectuelle du peuple ou de la société de Paris, qui, dans tous ses domaines, politique, mondain, artistique, vend ses applaudissements contre des flatteries et des amusements [et qui](...) témoigne (...) de la diffusion de la culture biblique”¹. Come osserva il critico francese, la parola *prostituta* è usata dalla maggior parte dei profeti che hanno parlato di Gerusalemme e si trova ancora nell'Apocalisse a proposito di Babilonia². Tra il 1832 e il 1848, quindi tra due delle rivoluzioni che hanno scosso Parigi e le coscienze, il motivo è ripreso con diverse varianti dai romantici “le plus souvent sous la forme de *courtisane*, d'autres fois sous celle de *prostituée* ou de *fille de joie*”³. Non potendo in questa sede ripercorrere puntualmente lo sviluppo del motivo nella ricca letteratura francese del XIX secolo, è comunque importante sottolineare come l'immagine di “Paris prostituée” diventi un autentico topos, quasi un cliché, destinato a una certa universalità transtorica capace di contaminare l'immaginario di altri tempi e luoghi. Prima di ritornare all'analisi dei testi qui in esame, è forse opportuno ricordare il forte sapore biblico di tale immagine perché esso ritorna, seppure con variazioni significative e in un generale pessimismo che niente ha dell'ottimismo positivista di fine '800, nei testi della generazione perduta, continuando a vibrare latente od ostentato in quelli francesi dello stesso periodo.

Il nucleo concettuale sul quale i romantici costruiscono l'immagine della loro

¹ Citron, P., *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1961, Vol. I., p. 11.

² Nell'ultima sezione dell'Apocalisse (Ap 17, 1 – 22, 5) si celebra l'operato del Cristo risorto che ha condannato Babilonia, simbolo del male, e creato la sposa Gerusalemme. In 17, 1-18 (Babilonia la prostituta): “Allora uno dei setti vangeli che hanno le sette coppe mi si avvicinò e parlò con me: «Vieni, ti farò vedere la condanna della grande prostituta che siede presso le grandi acque. Con lei si sono prostituiti i re della terra e gli abitanti della terra si sono inebriati del vino della sua prostituzione». L'angelo mi trasportò in spirito nel deserto.

Là vidi una donna seduta sopra una bestia scarlatta, coperta di nomi blasfemi, con sette corna e dieci corna.

La donna era ammantata di porpora e di scarlatto, adorna d'oro, di pietre preziose e di perle, teneva in mano una coppa d'oro, colma degli abomini e delle immondezze della sua prostituzione. Sulla fronte aveva scritto un nome misterioso: «Babilonia la grande, la madre delle prostitute e degli abomini della terra». E vidi che quella donna era ebba del sangue dei santi e del sangue dei martiri di Gesù. (...) Poi l'angelo mi disse «(...) la donna che hai visto simboleggia la città grande, che regna su tutti i re»”.

Babilonia come città maledetta dell'esilio in Sal 137, 8.

³ Citron, P., *op. cit.* (1961), p. 11.

Parigi prostituta e cortigiana si basa sulla previa assimilazione della città a un essere vivente, un essere vivente che, come tutti gli altri, è inesorabilmente destinato a nascere, crescere e infine morire. Il tema della morte di Parigi è stato, più o meno lungamente, affrontato da tutti i romantici: “Hugo, Vigny, Lamartine, Nerval, Balzac, Michelet; un peu au-dessus, Gautier, Banville, Quinet, Heine”⁴, ma, come osserva Citron, le ragioni letterarie di tale scelta, così condivisa sia pure a diversi livelli, si incrociano con quelle storiche. Il gusto dei romantici per “tous les aspects de la mort, pour tout spectacle grandiose, pour les manifestations de la fatalité, pour les méditations d’allure philosophique” nonché “leur prédilection pour la Bible”⁵, incontrano il sentimento di instabilità provocato dall’esplosivo clima politico della Rivoluzione di Luglio, dalle rivolte degli anni successivi, dalle epidemie di colera, dalle manifestazioni antifrancesi in Germania, suggerendo per Parigi l’immagine del destino catastrofico che già si era abbattuto su “Babylone, Gomorrhe, Ninive, Palmyre, Persépolis, Sidon, Sodome Tyr”. Nell’800 francese, “les poètes ne font que suggérer la marche inexorable de l’histoire, l’écroulement des empires et des cités”⁶, e, se per Hugo “l’astre qui change de zone/ c’est Paris qui suit Babylone”, Stendhal auspica addirittura che Parigi, che “avec ses journaux et ses salons a fait le mal”, venga immolata e “que la nouvelle Babylone périsse”, mentre Gautier, per il quale “l’univers ne fait que ramasser les bouts de cigares de Paris” e che considera l’omnibus come il “Leviathan de la Carrosserie”, si lascia andare alla grottesca fantasmagoria di Parigi come “la moderne Babylone [qui] sera tout simplement dépeuplée et détruite de fond en comble par les rats de Montfaucon”. Benjamin si affida alle parole di Nordau per interpretare questa “strana visione di un sognatore farraginoso ma profetico” come presagio di una distruzione che avverrà per mano dei proletari calati, con polvere e petrolio, dalle vette di Montfaucon fin nel cuore pulsante della capitale. La citazione riportata nei *Passages* offre sicuramente un’ulteriore testimonianza di come il sentimento di instabilità e minaccia fosse ormai ampiamente diffuso nella Parigi post-1848 e di come esso, al di là di ogni forzatura critica, costituisse un elemento genetico imprescindibile nella formazione dell’immaginario letterario collettivo, attraversato, più o meno consapevolmente, dalla fantasmagoria di una catastrofe imminente e irreversibile.

Lo studio del tema della distruzione di Parigi nella *longue durée*, studio che in tale sede non può essere sviluppato in maniera sintetica e del quale si assumono le sole conclusioni, dimostra come l’immagine della città meretrice, cortigiana e “prostituta” ritrovi particolare vigore nella letteratura degli anni ’20 e ’30 per ragioni estetiche diverse ma per ragioni storiche consimili. Se infatti si considera come l’esperienza della Grande Guerra sia presente quasi in tutti i testi del periodo, come motivo esplicitamente trattato (*Voyage au bout de la nuit*) o solo

⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁶ *Ibidem*, p. 31.

come eco e cassa di risonanza della storia principale (*Tender is the Night*) o ancora come modello di *potlâc* linguistico, discorsivo e concettuale (*Tropic of Cancer*, *Nightwood*), allora si può in via preliminare affermare che l'estetica novecentesca si costituisce a partire dalla *parole* ancora fantasmagorica dei romantici parigini. In altre parole, il sentimento di minaccia che ispirava le visioni apocalittiche dell'800 diventa nel '900 una tragica realtà dalla quale non si può più prescindere nella costruzione degli universi testuali. Parigi non è più la semplice "grande courtisane" di un certo Balzac o la "courtisane aux folles passions" del primo Hugo, quanto piuttosto la "Babel" del saint-simoniano Chevalier, "cette Babylone, cette Ninive, cette grande bête de l'Apocalypse, cette prostituée fardée, mouchetée, éraillée, débraillée ...cette grand catin", la "Sion" piangente e desolata di Alexandre Dumas, autore responsabile, secondo Citron, di aver fissato per la prima volta l'immagine "sous une forme biblique et quelque peu détournée"⁷.

Negli anni '40 del XIX secolo la trasfigurazione biblica della prima cortigiana nella dissoluta Babilonia è ormai *topos* condiviso da Balzac, nei romanzi come negli scritti giornalistici⁸ e da Hugo, nel quale compare insieme alle prime immagini di Parigi come essere fisico. Va inoltre notato, prima di ritornare ai testi qui in esame, come tale cliché viva parallelamente allo sviluppo di un vero e proprio bestiario, ovvero di un insieme di metafore animali, e di una trasversale personalizzazione di parti della città secondo un'anatomia frammentaria assente nelle allegorie neo-classiche. L'immagine di *Paris-prostituée* riformula le visioni fisiche e corporali, già presenti in Montaigne, "d'un Paris horizontal épousant les méandres de la vallée". Parigi distesa e accucciata, "géant mort ou endormi", essere vivente debordante di energie di giorno, irrompe di nuovo nell'immaginario letterario attraverso rappresentazioni e immagini preferibilmente notturne.

Il nucleo concettuale che si delinea nel corso dell'800, come ripresa-trasfigurazione di motivi allegorici di lunga data, ritorna in chiave allucinatoria nel '900, nella figura della Puttana imbellettata di Miller, nell'archetipo della Madreculla, di tutte le puttane-città, ma soprattutto di Parigi di fronte alla quale non resta che esclamare: "Ah eternal city, Paris! More eternal than Rome, more splendid than Nineveh"⁹. Se Miller afferma che "Paris is like a whore" perché "from a distance she seems ravishing, you can't wait until you have her in your arms" ma "five minutes later you feel empty, disgusted with yourself"¹⁰, la sua voce non è

⁷ Citron, P., *op. cit.*, p. 11.

⁸ Per l'*Almanach du Jour de l'an 1846*, Balzac scrive *Un fait-Tomboctou du Journal des Débats nègres*: " Dans dix mille ans d'ici, Paris étant devenu ce qu'est Palmyre ou Babylone, Ecbatane ou Thèbes, ou autres civilisations décédées, ce pays si célèbre n'est plus exploité que par des chercheurs de cubes en grès dont la vingt-troisième époque du globe éprouve le besoin pour sucrer son bol alimentaire" (citato da Citron, P., *op. cit.*, p. 39).

⁹ Miller, H., *op. cit.* (1935), pp. 185-86.

(Per i riferimenti biblici di Ninive, città sulla riva sinistra del Tigri: Gn 10, 11s; 2 Re 19, 36; Tb 1; 7, 3; 11; 14; Gdt 1, 1.16 ; 2, 21; Gio 1, 2; 3, 2-7; 4, 11; Na 1, 1; 2, 9; 3, 7; Sof 2, 13; Mt 12, 41; Lc 11, 30. 32)

¹⁰ *Ibidem*, pp. 212-13.

certo isolata nel panorama della letteratura americana¹¹. Parigi si anima e il più delle volte, in testi che mettono in scena la fenomenologia della coscienza in esilio,

¹¹ Come nota Reine-Marie Marcel nel suo studio su *Paris le non-lieu de la génération perdue* (in AA.VV., *op. cit.*, Vol II, p. 856), “les titres [dei romanzi americani], si l’on considère la moitié de la production, sont révélateurs (l’autre ensemble implique déjà la négation du lieu). La capitale est assimilée a un être humain qui fait accéder l’adolescent au stade de la maturité affective et sexuelle. *Paris was our mistress* [Samuel Putnam]”. Marcel passa in rassegna i titoli dei romanzi osservando come del legame con la città non sopravviva spesso che l’elemento puramente temporale, un elemento, mi permetto di aggiungere, riferibile a quella temporalità lirica di matrice stagionale studiata nel I capitolo nel corso dell’analisi di *Tropic of Cancer* e suggerita dal critico per *That summer in Paris* di Morley Callaghan e per *All the Summer days*. Non bisogna dimenticare, e Marcel insiste su questo punto, i titoli che suggeriscono una temporalità per lo più incentrata sul motivo della polarità giorno-notte (*Tender is the night*, *Nightwood*, *Goodmorning*, *Midnight*, *Monday night*...) né quelli nei quali la memoria e i ricordi vengono espressamente tematizzati (*Paris was Yesterday*, *The last time I saw Paris*...). Ritornando al motivo della Parigi prostituta con il quale si è aperto il presente capitolo, occorre ricordare l’icastica definizione data da Mac Almon nel suo *Being Geniuses Together* (Michael Joseph, London, 1970, p. 114): “ I know all too well that Paris is a bitch and one shouldn’t become infatuated with bitches, particularly when they have wit, imagination, experience and tradition behind their ruthlessness”. Marcel insiste su una certa condivisione di tale giudizio morale quando dice, cercando di chiarire il profondo senso di colpa che attanaglia gli esuli americani a Parigi, che “retrovant l’attitude morale de James ou d’Edith Wharton, il [Mac Almon] parle de “the depths of Europe”, insiste sur la vie dissolue que Paris impose et innocente l’exilé, vaincu par une puissance supérieure” (Marcel, *op. cit.*, p. 867). A conferma di tale posizione Marcel ricorda, tra gli altri, la raccolta di memorie di James Charters *This must be the place*, il cui titolo è legato a un aneddoto contenuto all’interno del testo nel capitolo *Tourists*. Affidandoci alla precisa ricostruzione fatta da Marcel nel suo studio, si chiarisce l’origine del titolo di un testo rivelatore in virtù della completa mancanza di ambizioni letterarie e dell’aderenza alla vita reale e quotidiana degli esuli: “Alors qu’il va du Dôme au Dingo, d’une Rolls descendent deux dames qui regardent avec hésitation le Dingo, essayant de voir à l’intérieur. A cet instant précis, Flossie Martin pénètre dans le bar et ne prononce qu’une phrase à leur adresse “you bitch”. La réponse d’une des touristes est immédiate: «this must be the place»” (*Ibidem*, pp. 856-57). Per quanto riguarda la contaminazione biblica dell’immagine della città definita a più riprese *mistress*, *bitch*, *whore* e quasi sempre legata al motivo dell’impotenza dell’esule rispetto al suo stesso passato nei confronti del quale nutre un sentimento di colpa, è utile ricordare il romanzo di Hemingway *The sun also rises* il cui titolo deriva dal *I Libro dell’Ecclesiaste* dove, come annota Fernanda Pivano, “conclude un passaggio che in realtà è l’interpretazione di Hemingway alle vicende del libro: «1. Le parole del Predicatore, figliuolo di Davide, Re in Gerusalemme. 2 Vanità delle vanità, dice il Predicatore; vanità delle vanità; ogni cosa è vanità. 3. Che profitto ha l’uomo di tutta la sua fatica, nella quale egli si affatica sotto il sole? 4. Un’età va via, e un’altra età viene; e la terra resta in perpetuo. 5. Il sole si leva anch’esso, e poi tramonta; e, ansando, trae verso il luogo suo, ove egli si deve levare (...) 11. Ma, avendo considerato tutte le mie opere che le mie mani avevano fatto e la fatica che io avevo durato a farle, ecco, tutto ciò è vanità, e tormento di spirito; e non vi è di ciò profitto alcuno sotto il sole...»” (Pivano, F., *Introduzione* a Hemingway, E., *Romanzi e racconti* a cura di Fernanda Pivano, Meridiani, Milano, 1974, p. XXXV). Nell’edizione originale il commento/citazione di Hemingway compare come esergo dopo la nota definizione di Gertrude Stein sulla *lost generation*. Si legge: “One generation passeth away, and another generation cometh; but the earth abideth forever... The sun also ariseth, and the sun goeth down, and hasteth to the place where he arose... The wind goeth toward the south, and turneth about unto the north; is wirth about continually, and the wind returneth again according to his circuits... All the rivers run into the sea; yet the sea is not full; unto the place whence the rivers come, thither they return again”. Il romanzo di Hemingway, che scrivendo a Maxwell Perkins direttore della casa editrice Scribner’s dichiarò di nutrire molta tenerezza per la terra ma nessuna per la sua generazione che la abita, si pone come perentorio e triste resoconto della dannazione infernale di un’intera generazione. Il vero tema del romanzo è, in fondo, secondo l’interpretazione del biografo francese Astre, come riuscire a vivere andando incontro alla morte “senza cadere nella vita terrena in un vero inferno”, senza trasformarsi in un “fantoccio irrisorio” che esiste solo per stordirsi dalla sua tragica condizione di già morto.

infelice e staccata da sé, è il Tu traditore che veste i panni della cortigiana infedele, figura di un mondo nel quale l'Io non ha più il terreno sotto i piedi, metafora di un'alterità pervasiva ed estranea e, infine, orizzonte della parola autoriale, dispersa, errante e frammentaria. Così nel disperato *Good morning, midnight* di Jean Rhys, romanzo omodiegetico che fino all'antifrastica apertura finale sembra quasi la cronaca di una morte in diretta, il resoconto dell'assenza radicale di ogni possibilità, l'Io si rivolge direttamente a Parigi, in un'interrogazione che suona quasi come una richiesta di grazia: "Paris is looking very nice tonight.... You are looking very nice tonight, my beautiful, my darling, and oh what a bitch you can be! But you didn't kill me after all, did you?"¹². Parigi "bitch" per Rhys esattamente come per Miller: donna bella e inesorabilmente traditrice, nuova trascendenza alla quale l'Io si rivolge con un domandare, ora disperato ora parodico, per chiedere che non abbassi la mannaia sul proprio collo già sfinito, Sirena maliarda che è il Tu silenzioso dei nuovi discorsi poetici. Benché in Jean Rhys non compaia nessuna allusione esplicita alle immagini bibliche di Ninive e Babilonia, come in Miller, esse sembrano tuttavia presenti non solo nel tono generale del discorso, costruito come parola obliqua tesa verso un imperscrutabile destino di annientamento, ma anche perché la capitale francese, come le sue lontane progenitrici, nasconde, dietro lo splendore notturno e lo sfavillio delle sue effimere possibilità, il seme del tradimento, della morte.

La prostituta ieratica degli anni '30, abitante del bordello/carnaio parigino, non ha più nessuna speranza di redenzione così come la letteratura che ne parla non ha più l'apertura verso la salvezza. Sembra infinitamente lontana la poesia del "salut" che Claudel cercava di opporre alla "écriture infernelle" e "babylonienne" dell'800, l'utopia di una resurrezione de "Lutèce, nouvelles Jérusalem de l'écriture"¹³, l'immagine di Parigi mistica come riunificazione della città prostituta e di quella santa, delle cose visibili e di quelle invisibili, di Babilonia e Gerusalemme. Questa parola "puisant à la double source de l'Eglise et du Terroir" sembra a prima vista la stessa dei discorsi di O'Connor, il Dante di *Nightwood*, ma l'orizzonte di attesa è radicalmente mutato. Non esiste più un confine tra sacro ed empio, non si tratta più, come in Claudel, di rivalorizzare il femminile e lo spirito parigino in seno a un progetto divino, di riscattare la poesia del passato, perché, ormai, si è giunti *al di là del bene e del male* e perché, dopo la cattività nella città libertina e straniera, l'esule non ha più una patria dove tornare, né quindi possiede un'identità storica e collettiva o una parola corale (*Tender is the night*). Il riscatto, quando c'è, avviene attraverso il rapporto carnale con qualche figlia o figlio della città infernale anche se il paradigma resta sempre quello dell'impotenza: l'impotenza fisica di Jack Barnes, l'iniziale frigidità della narratrice di *Good morning Midnight* o i coiti di

¹² Rhys, J., *Good morning, Midnight* (1938), W. W. Norton & Company, New York –London, 2000, p. 16.

¹³ Millet- Gérard, D., *De Babel à Lutèce: le Paris mythique et mystique de Claudel* in aa. vv., *Paris et le phénomène des capitales littéraires* (3 vols), vol I, Paris, 1986, p. 471.

Miller che mai raggiungono Mona nella sua lontananza oltreoceano.

La letteratura degli anni '30 diventa, come sottolineato nel primo capitolo del presente lavoro attraverso le parole di Julia Kristeva, un farmaco per differire la morte imminente, per stare un po' di più sul "mozzo della ruota", per uscire ogni tanto dalla prigione della psiche e dalle camere di squallidi alberghi. Parigi è come la prostituta che mai nessuno riesce veramente a possedere, la cortigiana "aux amours folles" del passato che, ormai irreparabilmente invecchiata e malata, può concedere al massimo qualche notte nera, contagiando i suoi ridicoli amanti con l'infezione atroce della perdita. Sotto il belletto e la cipria della tradizione e della poesia aureolata, dietro insegne sfavillanti e lucenti come gioielli preziosi, fuori da alberghi lussuosi e da *café* alla moda, Parigi mostra agli scrittori espatriati il suo vero sorriso: il ghigno malefico del rifiuto, dell'indifferenza o della malattia. Dopo i fasti degli *années folles* arrivano per tutti *les années noires* e la letteratura, francese come americana, è invasa dall'incubo della catastrofe definitiva. Il tema apocalittico della fine del mondo si traduce nel motivo, già ottocentesco, della morte di Parigi. Dalle immagini di deserto e vuoto in Fitzgerald a quelle allucinate del "mozzo della ruota" e di ritorno al Caos primigenio in Miller, dai progetti di rifondazione mitologica di Djuna Barnes e di T.S. Eliot ai motivi di chiusura esistenziale in Jean Rhys, alle figure tragiche dell'esodo e dell'uomo *proie* in Irène Némirovski fino alla demistificazione sfrontata e a tratti cinica di Céline che ci porta alle soglie del nichilismo, ebbene tutti i testi degli anni '30 si muovono tra l'eco della Guerra appena passata e la fantasmagoria di quella a venire. Come osserva Bessière, il passo verso i personaggi amputati di Beckett è ormai vicino.

II) Ritorno a Babilonia.

Fitzgerald, forse più di chiunque altro, presta ai suoi anti-eroi la sua feroce disillusione di possesso e benessere, il sentimento di degenerazione etica ed esistenziale che segna la sua esperienza da espatriato. Stando agli spietati ritratti che Hemingway offre nelle tardive memorie parigine di *A moveable Feast*¹⁴, lo scrittore americano sembra subire lo stesso destino tragico dei suoi eroi letterari: dissoluto, dedito all'alcool, vittima della psicosi e dei tradimenti della moglie Zelda, spettatore impotente del suo stesso degrado psicologico, Fitzgerald soccombe sotto le macerie della fortificata città americana eretta sulla *rive droite* con i mattoni irreali del lusso di sontuosi alberghi e bar alla moda. La storia dei suoi personaggi è la parabola di questa sconfitta storica, l'iperbole tragica di una nemesi spietata, come se un'Erinni oscura intervenisse inaspettata a punire chi si è macchiato di aver trasgredito le misure certe e stabili della cristallina e puritana logica americana. Il rapporto tra il breve racconto *Babylon revisited* del 1931 e il romanzo *Tender is the night* più volte rimaneggiato fino alla versione apparsa in volume nel 1934 per Scribner's¹⁵, è quello che vi può essere tra un approccio analitico e lucido che con spietatezza narra di una capitolazione già avvenuta, e un'esigenza sintetica e introspettiva che con dolore ripercorre a ritroso il cammino di tale disfatta collettiva. Se *Tender is the night* è il romanzo corale, la fenomenologia della coscienza di un popolo nonché la genealogia della sua Storia, *Babylon revisited* è il racconto di un brusco risveglio, che, quasi o niente, conserva della follia onirica dei sogni parigini, come se Fitzgerald avesse avuto bisogno di tempo per elaborare il lutto, per (re)immaginare, oltre il deserto della Babilonia ormai fatalmente disabitata, Sion piangente, le antiche vesti della frivola cortigiana. Il breve racconto inizia là dove il romanzo si era bruscamente interrotto: sul Vuoto esistenziale e fisico che Dick Diver può solo con orrore intuire nella sua ultima peregrinazione parigina senza meta e che invece Charlie

¹⁴ Si rimanda a Hemingway, E., *A moveable Feast* (1964), Arrow Books, London, 2004, testo nel quale lo scrittore americano ormai affermato e Premio Nobel nel 1954, ricorda gli anni giovanili passati a Parigi tra il 1921 e il 1926. Il titolo di queste preziosissime memorie si deve a un'espressione usata dallo stesso Hemingway in una lettera a un amico scritta nel 1950: "If you are lucky enough to have lived in Paris as a young man, then wherever you go for the rest of your life, it stays with you, for Paris is a moveable feast". Il libro offre una carrellata dei personaggi, soprattutto americani, attivi nella Parigi degli anni '20: da Sylvia Beach, la cui libreria dà a Hemingway l'opportunità di continuare a leggere benché in ristrettezze economiche e anche la chance di incontrare alcuni degli scrittori più in vista dell'epoca, a Joyce, ritratto in uno dei pranzi in compagnia della famiglia, dall'inviso Ford Madox Ford, a Gertrude Stein alla quale si deve la celebre e icastica definizione di *génération perdue*, da Ezra Pound attraverso il quale si hanno notizie della sorte del grande poeta Eliot, impiegato di Banca a Londra, fino ovviamente a Scott Fitzgerald, l'autore americano più popolare del momento al quale sono dedicate numerose pagine (pp. 84-116) che non nascondono l'insofferenza del giovane Hemingway per Zelda Fitzgerald né un certo compiacimento nel descrivere la dissoluzione nella quale il grande scrittore, vittima di un abuso smodato di alcool, stava inesorabilmente cadendo.

¹⁵ Per la ricostruzione della controversa storia del romanzo *Tender is the night* si rimanda alla nota 14 del capitolo II, paragrafo II del presente lavoro.

Wales è costretto a registrare fino in fondo. È come se i due personaggi rappresentassero due momenti della stessa Storia, dall'esilio pieno di speranze alla più totale disillusione. Lo spettro del Nulla, che già si affaccia dalle descrizioni della Parigi derealizzata degli anni '20 in *Tender is the night*, è presenza tangibile in *Babylon revisited*.

Il racconto si apre sull'interno del Ritz bar, che nel romanzo sarà la meta finale della *odyssey* parigina dei protagonisti, nonché il luogo dove ricompare inaspettatamente e per l'ultima volta Abe North, reduce da una funesta rissa a Montmartre. Charles Wales vi fa ritorno dopo l'assenza da Parigi seguita alla morte della moglie, al crack finanziario del '29 e al suo disastro economico. Chiede al *chasseur* notizie degli amici americani che un tempo affollavano il bar ma della "long list of a year and an half ago" sono rimasti solo "two familiar names"¹⁶, mentre gli altri sono tutti partiti, chi in Svizzera, chi in America e chi non si sa bene dove. Il tempo del racconto è quello del controesodo, lo spazio quello muto e silente del deserto. La parola giunge a cose avvenute, desolata e quasi immemore del suo passato, ponendosi come quel futuro solo accennato in *Tender is the night*, come se il tempo non potesse più ricomporsi sotto la penna dell'autore. Nel romanzo la storia parigina si interrompe un attimo prima della catastrofe, proiettandola in altri luoghi e soprattutto nell'*intérieur* privato della coscienza, mentre il racconto costruisce la sua immagine ferma a partire dal fatale oblio di quell'intervallo di tempo che mai Fitzgerald riuscirà a narrare. Le descrizioni urbane di *Babylon* rappresentano una sorta di immagine dialettica che rimanda fuori di sé, il risultato di un processo che esse conservano come traccia mnemonica ma che sembrano incapaci di ridire, come se il racconto fosse l'istantanea finale del lungo film che il romanzo mette in scena troncadone bruscamente la pellicola nel momento cruciale. L'esperienza parigina dei Divers e dei loro amici si chiude sul letto consacrato dell'idilliaca Figlia di Papà, sulle lenzuola piene del sangue di un nero brutalmente ucciso e sulla crisi nervosa di Nicole, invasa dall'odore di un sangue ben più antico, quello dell'incesto. Il rientro parigino di Wales si apre invece sulla "stillness" mostruosa di una Parigi un tempo frenetica e rumorosa: alla presenza tangibile e cruenta della morte subentra quella spettrale e fantasmagorica di una morte solo ricordata, a partire dall'assenza *portentous* del mondo di un tempo.

Solo un confronto tra i due testi, che inverte l'ordine cronologico in funzione di una logica del senso, può rendere significativa il *Babylon* del titolo, perché rende possibile la ricostruzione della storia di Parigi, che fu Babilonia ridanciana e che ora è Sion piangente, che, allora paradigma letterario della pienezza di possibilità, è ormai specchio del Vuoto. Bisogna riprendere dal ritorno di Abe North e dalle erranze di Dick per cercare di colmare lo iato temporale che dagli anni folli porta a quelli neri che costituiscono l'orizzonte storico del racconto.

¹⁶ Fitzgerald, F.S, *Babylon Revisited* (1931), ora in *Babylon Revisited and other stories*, Scribner, New York, London – Toronto – Sydney, 2003, p. 210.

Abe North was still in the Ritz bar, where he had been since nine in the morning. When he arrived seeking sanctuary the windows were open and great beams were busy at pulling up the dust from smoky carpets and cushions. *Chasseurs* tore through the corridors, liberated and disembodied, moving for the moment in pure space. The sit-down bar for women, across from the bar proper, seemed very small-it was hard to imagine what throngs it could accommodate in the afternoon.

(...)

Other clients had meanwhile drifted into the bar: first came a huge Dane whom Abe had somewhere encountered.

(...)

By one o'clock the bar was jammed; amidst the consequent mixture of voices the stuff of waiters functioned, pinning down their clients to the facts of drink and money.

(...)

Across from him the Dane and his companions had ordered luncheon. Abe did likewise but scarcely touched it. Afterward he just sat, happy to live in the past. The drink made past happy things contemporary with the present, as if they were still going on, contemporary even with the future, as if they were about to happen again.¹⁷

Le descrizioni di *Tender is the night* sono quasi sempre legate al “fare” di un personaggio, benché questa attività sia piuttosto una parodia delle meticolose descrizioni realiste, per lo più mirate a rendere intellegibili al lettore i saperi tecnici e particolari dei personaggi, così come dei lunghi soggiorni surrealisti e anche milleriani nei *café*. In questo caso, il “fare” è piuttosto un non-fare e il personaggio, più che Soggetto di qualsiasi azione e protagonista di una storia, sembra spettatore di un mondo brulicante dal quale appare costantemente avulso, quasi a sottolineare una mancata partecipazione al reale. Abe North resta ore nel bar, tra “grandi raggi”, “cuscini fumosi” e andirivieni frenetico dei camerieri, aspettando le folle che vi si sarebbero riversate nel pomeriggio. Lo spazio è sempre quello rivisitato in chiave modernista e derealizzante: il “pure space” dell’*intérieur* forma un *continuum* con il “blue space” del cielo alla stazione, mentre le sagome “liberated and disembodied” dei camerieri indaffarati in faccende concrete rappresentano l’inverso speculare della fuga astratta dei due amici. Lo sguardo di Abe sembra quasi quello di Nicole, che alla *Gare* cercava qualcosa o qualcuno per trovare infine il volto serio della futura assassina. L’intera scena restituisce un’impressione di diffusa vacuità ospitando una non-storia che si pone come parentesi sospesa tra l’attesa del “grande momento del bar” e la sua fine, precipitosa come l’inizio. Eppure North è felice, felice di “vivere nel passato”

¹⁷ Fitzgerald, F.S, *op. cit.* (1934), pp. 180-82.

come se, grazie all'influsso dell'alcool, potesse ancora accarezzare l'illusione delle cose felici, come se quelle cose "stessero ancora avvenendo, contemporanee perfino al futuro, come se stessero per avvenire di nuovo". Il passo è emblematico in quanto riconferma la concezione temporale sottesa a tutto il romanzo, concezione che soggettivizza il tempo inserendolo in una dimensione eminentemente fenomenologica, nella quale ciò che conta non è il tempo segnato dalle lancette o dal calendario, il tempo storico e oggettivo, perfettamente misurabile e uguale per tutti, quanto piuttosto quello vissuto dalla singola coscienza, variazione rapsodica dell'universale struttura trascendentale. È proprio il diverso modo di esperire il tempo a dividere Dick, per il quale "time stood still and then very few years, accelerated in a rush, like the quick rewind of a film", e Nicole per la quale invece "the years slipped away by clock and calendar and birthday, with the added poignance of her perishable beauty"¹⁸. E sarà la generale mancanza di tempo storico e collettivo, causata dallo sradicamento geografico e culturale, a definire in modo drammatico l'esperienza dell'esilio. La stessa illusione che Abe ha di poter vivere nella simultaneità temporale, aspettando il ritorno chimerico della felicità passata, dura meno di qualche riga. North è raggiunto all'interno del suo rifugio, della sua nicchia atemporale che potrebbe veramente essere ovunque, da un *chasseur* che gli porta la notizia della visita di un "negro", Jules Peterson, e contro voglia, alzandosi "con uno sforzo", si riversa in Rue Cambon per raggiungerlo all'hotel. Finisce così un capitolo, insieme all'ultima immagine spensierata del dissoluto North che presto partirà per andare, ignaro, incontro alla morte e non rivedrà dunque più Parigi.

L'epopea parigina di *Tender* si chiude intorno alla metà degli anni '20 dando inizio, secondo l'interpretazione di Cowley, all'*Escape*. A far ritorno a Parigi negli anni '30 ci pensa Charlie Wales e nell'atmosfera rarefatta del Ritz bar sembra di veder aleggiare le sagome spettrali di quelli che saranno i protagonisti del romanzo e che per ora sono solo nomi che alludono alla folta e intensa presenza americana degli anni '20. Il racconto si apre sul motivo dell'assenza, vero filo conduttore di tutta la storia e paradigma sul quale vengono costruite le descrizioni urbane. La prima immagine offerta traduce a livello metonimico tale motivo, tematizzato per via indiretta dalla parola obliqua del dialogo tra Charles e il *chasseur* e ora reso attraverso una fenomenologia del vuoto e della rarefazione temporale.

La descrizione del bar articola il solito paradigma modernista usato da Fitzgerald per la rappresentazione dello spazio: "pure space" o "blue space", lo spazio è costantemente de-realizzato, percorso da una straniante tensione che rende ogni luogo, aperto o chiuso, un non-luogo, una metafora esistenziale più che una situazione fisica. Col solito procedimento descrittivo e parodico, evidenziato sopra, il descrittore passa dalla visione generale, e peraltro sempre solo accennata, di una Parigi "empty" a quella di un luogo particolare che sembra quasi una

¹⁸ *Ibidem*, p. 235.

nicchia scavata nella vasta irrealtà cittadina. Il bar, come la stazione/teatro o il palazzo/cornice in Rue Monsieur o ancora come lo stesso Ritz in *Tender*, si pone dapprima come rifugio estremo e ultima occasione di incontro inter-soggettivo. Ma presto il luogo, costruito in antitesi alla dispersione del non-luogo urbano, diventa specchio implacabile di quella stessa dispersione, dell'impossibilità comunicativa e infine della più radicale negazione di ogni situazione. Andando ad analizzare da vicino la descrizione posta quasi in apertura del racconto, si può notare come tutto restituisca il senso di irrealtà: dal quadro fermo e privo di ogni accenno di movimento, istantanea della rarefazione, si passa al film al rallentatore. Chi vive nel testo lo fa sempre come impotente spettatore. Attraverso il punto di vista dell'esule Charles il descrittore ci offre un'altra immagine della Parigi "americana", stavolta degli anni '30, circa sei anni dopo il controesodo di un altro espatriato, Abe North.

He [Charlie] was not really disappointed to find Paris was so *empty*. But the *stillness* in the Ritz Bar was strange and *portentous*. It was not an American bar any more: he felt polite in it, and not as if he owned it. It had gone back into France. He felt the *stillness* from the moment he got out the taxi and saw the doorman, usually in a frenzy of activity at this hour, gossiping with a chasseur by the servants' entrance". Passing through the corridor, he heard only a single, bored in the once clamorous women's room. When he turned into the bar he travelled the twenty feet of the green carpet with his eyes fixed straight ahead by old habit; and then, with his foot firmly on the rail, he turned and surveyed the room, encountering only a single pair of eyes that fluttered up from a newspaper in the corner.¹⁹

La trama lessicale articola i motivi semantici del vuoto (Parigi è *empty*) e della immobilità (la *stillness*, reiterata in breve spazio per ben due volte), intrecciandoli con il sentimento di estraniamento del personaggio. La connotazione della *stillness*, immediatamente percepita già sulla soglia del bar, come *strange* e *portentous* contribuisce a decentrare da subito l'orizzonte fisico verso una dimensione di non-realtà, che, percorsa dal mistero del sacro "prodigioso" nonché dall'allusione a un possibile lutto, si pone come fantasmagoria anticipatrice dell'intero racconto. Una tale lettura è confortata sia dalla natura semica ambivalente dell'aggettivo *portentous* che è sì il prodigioso ma anche, o forse proprio in quanto tale, il "funesto", ciò che è di malaugurio²⁰, sia dalla presenza di

¹⁹ Fitzgerald, F. S., *op. cit.* (1931), p. 210 (corsivi miei).

²⁰ L'aggettivo *portentous* deriva dal lat *Portentosus* e, secondo quanto attesto dal *Websters Dictionary* alla voce relativa, indicherebbe nel primo significato ciò che è "pregnant with consequence or possibility" mentre nel secondo significato connoterebbe più semplicemente ciò che produce "amazement or wonder" ovvero ciò che è "MARVELOUS MONSTROUS, PRODIGIOUS". Il primo significato viene fissato in modo più specifico dall'*Oxford Dictionary* nel

*strange*²¹. Il ritorno di Wales, del quale ancora il lettore non sa niente, se non che ha già vissuto a Parigi e che vi è ritornato dopo un anno e mezzo di assenza, non promette nulla di buono. Una volta varcata la soglia di ingresso, ben diversa dalle soglie di *Tender is the night* preludio di affollate sale cinematografiche o di strane feste cittadine, gli occhi del personaggio si muovono lungo il corridoio, cercando inutilmente di ritrovare la frenetica atmosfera di un tempo. Se si confronta tale descrizione con quella che nel romanzo è filtrata dall'indolente North, si può immediatamente cogliere la radicale differenza: il salotto delle donne, “once

modo seguente: “Of a nature of a portent; foreboding some extraordinary and (usually) calamitous event; ominous threatening, warning”. L'interpretazione deve tenere conto di entrambi i significati perché non si può trascurare il carattere antifrastico che implicitamente attraversa il testo, sottoponendo il lettore a continui cambiamenti di prospettiva che coincidono con quella dialettica interna al personaggio tra amara presa di coscienza e brevi sprazzi di antiche illusioni. L'atmosfera del Ritz, come si vedrà anche nella nota seguente a proposito delle valenze semantiche di *strange*, è straniera, disabitata, non familiare, sconosciuta e foriera di calamità nel presente ma, o forse proprio a motivo di ciò, piena dell'assenza *marvelous, prodigious*, di un passato ormai lontano che, come si scriverà in seguito, era *in sé* prodigioso in quanto diretto verso la dissoluzione finale.

²¹ È opportuno riportare i significati attestati dall'*Oxford Dictionary* per *strange* in quanto ciò si rivelerà utile per capire, attraverso il livello linguistico di superficie, il motivo dello spaesamento esistenziale tematizzato dal testo e declinato attraverso le categorie dolorose dell'esilio. *Strange* si dice “1. Of persons, language, customs, etc.: Of or belonging to another country; foreign alien. *Obs.* b. Of a country or other geographical feature: Situated outside one's own land. *Obs.*” I significati 2 e 3 riportati indicano rispettivamente “2. Belonging to some other place or neighbourhood; unknown to the particular locality specified or implied. Of a place or locality: Other than one's own” e “3. Belonging to others; not of one's own kin or family. *Obs.*” Il significato “7 Unknown, unfamiliar; not known, met with, experienced before” è corredato a titolo esemplificativo della seguente citazione biblica (interessante per cogliere il senso prima di tutto linguistico dello spaesamento e della rottura provocati dall'esilio) “**1611 Bible Transl. Pref.** p 5 Euen S. Hierome himself calleth the Hebrew tongue barbarous, belike because it was strange to so many” e di una citazione tratta da *Morte d'Arthur* 238 di Tennyson “Among new man, strange faces, other minds”. I significati 8 (“Of a kind that is unfamiliar or rare; unusual, uncommon, exceptional, singular, out of the way. *Obs.*”) e 10 (Unfamiliar, abnormal, or exceptional to a degree that excites astonishment; difficult to take in or account for; queer, surprising, unaccountable.) deviano ancora di più dalle valenze semantiche riferibili a una inconoscibilità dettata da motivi culturali e geografici, insistendo sul carattere non familiare o raro o sorprendente o ancora eccezionale di ciò che presumibilmente si trova all'interno di un dato sistema. In altre parole se gli altri significati rendono bene l'idea, esplicitata poco oltre nel testo, della assoluta distinzione tra identità americana e identità francese, con i rispettivi corollari relativi ai costumi, alla lingua e ai codici culturali, gli ultimi due significati attualizzerebbero se presi in considerazione le valenze semiche contenute nel secondo dei significati attribuiti a *portentous*. Ritengo che, benché molto probabilmente l'aggettivo *strange* si riferisca da ultimo al sentimento di estraneamento del personaggio rispetto a un contesto un tempo molto familiare, non si possano comunque sottovalutare le implicazioni che deriverebbero da un'interpretazione per così dire inclusiva anche di alcune tonalità semantiche annunciate dai significati 8 e 10. Infatti, non si deve dimenticare che la presunta familiarità passata era fittizia in quanto derivata da un'americanizzazione artificiale di luoghi parigini depurati di ogni riferimento reale e messi a disposizione del divertimento un po' vacuo dei numerosi *expatriés*. In questo senso la seguente citazione posta come esempio per dare conto del significato 10, “**1832 Byron Juan XIV.** ci, ‘Tis strange –but true ; for truth is always strange ; Stranger than fiction”, potrebbe benissimo costituire un'utile chiave interpretativa per il nostro lavoro, in quanto è proprio l'osservazione nuda del contesto parigino nella sua solidità referenziale ovvero nella sua verità che produce nel protagonista il sentimento dell'*unheimlich*. In altre parole, si può dire, seguendo anche una battuta di Nicole Warren in *Tender is the night*, che senza l'*extra-material* della *fiction* elaborata dalla comunità americana per potersi appropriare della capitale francese, Parigi resta veramente muta per l'esule che la dis-abita.

clamorous”, restituisce ora una singola annoiata voce, il “doorman, usually in a frenzy of activity” si dedica ai pettegolezzi con il *chasseur*, la stanza un tempo gremita registra “a single pair of eyes that fluttered up from a newspaper”. Eppure anche l’immagine apparentemente vivace e piena di vita di *Tender* sembra percorsa da una latente allusione alla artificialità della vita americana: benché affaccendati, i camerieri, presumibilmente i soli francesi presenti nel luogo, si muovono in un “pure space”, ovvero in una dimensione che per nulla assomiglia a una situazione determinata, a un *hic* discorsivo e spaziale definito. D’altra parte è lo stesso Fitzgerald a disseminare nel suo romanzo le indicazioni utili a ricostruirne i paradigmi descrittivi. Come già si è sottolineato, lo sguardo si muove sempre da una visione aerea e generale a una più circoscritta che della prima conserva il senso di straniamento, di indefinitezza e, è bene ripetere, di irrealtà. A questo riguardo è emblematica la scena che narra il volo aereo di Dick sopra le alpi, la sua “gioia pastorale nell’osservare i villaggi”, gioia che nasce dal distacco e da una vaga sensazione di onnipotenza, come se solo dall’alto si riuscisse a vedere e capire il reale, solo essendone lontani e quasi al riparo da qualsiasi minaccia di contaminazione, da ogni tensione alla recitazione pubblica continua. “It was simple looking at the earth from far off, simple as playing grim games with dolls and soldiers” perché questo è il mondo in cui “statesmen and commanders and all retired people looked at things”²². Dick può esercitare finalmente la sua immaginazione e, liberato da ogni costrizione, ritrovare i “chiassosi ricordi dell’adolescenza (...) alquanto miserabile” che pure tanta parte occupa nella sua mente. Così si siede nelle chiese “come sedeva nella chiesa di suo padre a Buffalo” e si lascia andare al mistero della sua stessa morte- rinascita: “fu Crocifisso e Morì e fu Sepolto nella chiesa allegra e di nuovo si chiese preoccupato se doveva mettere cinque o dieci centesimi nel vassoio delle elemosine”. I “souvenirs” della sua “boyhood” ritornano insieme al filo di un’oscura memoria ancestrale aprendo le porte all’immaginazione senza confini, capace di sorvolare questo e ogni spazio, Buffalo, il Vicino Oriente, la Grecia, Savona, e dando così una “buona corrente di sollievo”. Ormai si è lontani dalle fantasie aeree e jazz di Cocteau²³, dalla follia degli anni ’20: il cielo che si percorre nel 1936 è “blue space”, confine dell’Io monco che può guardare la terra solo da lontano, senza mai partecipare al mondo brulicante che si agita poco sotto il suo sguardo. Gli occhi dei personaggi di Fitzgerald si muovono dall’alto in basso, senza mai arrivare alla trascendenza, ma senza più riuscire a vivere la dolorosa immanenza di tutti i giorni. La loro immaginazione non è quella teorizzata dei surrealisti, né quella allucinatoria ma comunque disvelante di Miller e Barnes, quanto piuttosto quel movimento impotente e annoiato dell’uomo che in un angolo del Ritz “fluttered up from a newspaper” incontrando gli occhi “fixed straight ahead” del protagonista in cerca

²² Fitzgerald, F. S., *op. cit.* (1934), p. 245.

²³ Su questo tema e sulla scoperta del Jazz a Parigi durante gli anni folli, si rimanda a Gilbert Pesterau, *Paris – Jazz*, in aa. vv, *op. cit.*, pp. 743-50.

del suo passato. Ciò che l'immaginazione può e deve dischiudere in Fitzgerald non è il *noumeno* di H. Miller, né le misure segrete del divenire di D. Barnes e di T.S. Eliot, ma piuttosto, più modestamente, il semplice essere-stato in un luogo definito e in un tempo storico.

La descrizione del Ritz bar in *Babylon* sembra condotta a partire dal brusco risveglio di Abe, ponendosi come aperta demistificazione del sentimento di contemporaneità temporale che dava a North l'illusione di una compresenza muta e silenziosa delle cose passate nell'immediatezza presente e di un loro imminente ritorno nel futuro. La visione in movimento di Charles è il futuro immaginato dal personaggio del romanzo, ma in esso non vi è traccia del passato se non nella forma dell'assenza e del vuoto. Se Abe può ancora credere che tutto sia lì, a portata di mano, in un *hic et nunc* onnipervasivo, che gli permette di stare nel presente vivendo insieme il passato e il futuro, Wales è costretto ad abitare l'irrimediabile frattura temporale che lo separa da ciò che è stato e da ciò che sarà, perché egli è ormai cittadino di una *portentous stillness*. La spensierata onnipotenza che anima Dick e i suoi amici sotto il sole della Riviera, e che inizia a incrinarsi durante il soggiorno parigino, è ormai nella Babilonia disabitata degli anni '30 quella radicale impotenza, che già segnava gli esuli del primo Hemingway, e che in Fitzgerald è rappresentata in via metonimica come scomparsa delle tracce americane a Parigi. Mentre i suoi compatrioti hanno in qualche modo intrecciato un rapporto semi-transitivo con la città non rimanendo chiusi nel perimetro circoscritto dei luoghi americanizzati della *rive droite*, Francis Scott Fitzgerald vive Parigi solo in superficie, relegando la realtà francese a un indefinito e mai analizzato "pure space", che niente ha della maniacale ossessione di Hemingway per i dettagli anche più risibili e che è abitato da figure "disembodied" antitetiche rispetto ai corpi pulsanti e vivi di Miller.

Attraverso i suoi personaggi, Charlie Wales e Dick Diver, il narratore può mettere in scena il dramma di un *outsider*, la colpa per aver sprecato la possibilità di un'esistenza autentica, seppure a tratti "miserabile", per aver barattato una vita, vissuta tra i banchi domenicali di chiese di campagne soffocate dall'odore del burro rancido, con quella patinata e splendente fatta di recitazione e artificialità. Gli anti-eroi di Fitzgerald riecheggiano inconsapevolmente la tragedia dell'anima straniera delineata dall'antica sapienza gnostica, così come la deietta condizione del *Man* heideggeriano, con una sostanziale differenza: l'io si perde non per un eccesso di conformismo o per aver aderito alla vita inautentica della massa o ancora per non aver accettato la chiamata silenziosa dell'essere e dell'origine, ma più semplicemente per aver abbandonato il suo popolo, la sua patria, la sua Storia collettiva e uniforme. Le affinità tra le figure fenomenologiche dell'esistenzialismo e quelle orfiche dell'antichità da una parte, e i personaggi *déracinés* di Fitzgerald, dall'altra, si limitano alla denuncia di una vita inautentica. Ma l'esilio è prima di tutto geografico e solo dopo metaforico ed esistenziale, il richiamo genealogico è rigorosamente storico e la teodicea è piuttosto epopea di

un popolo mentre il posto della trascendenza è occupato dal Mito americano. Charlie guarda con orrore il “group of strident queens” che si installa in un angolo del Bar. Il suo sentimento di oppressione deriva dall’incapacità di condividere, al di là dell’abuso di alcool, vietato nell’America proibizionista, la liberalità concettuale ed etica della Francia proprio perché il paese europeo non sembra raggiunto dal vento storico-sociale che ha portato al collasso la vita spensierata degli esuli americani. Così, pensa tra sé e sé che “nothing affects them (...). Stocks rise and fall, people loaf or work, but they go on forever”²⁴. Una visione sicuramente erronea se, come si vedrà oltre nel presente lavoro, si analizzano i testi coevi in lingua francese, per nulla percorsi da un simile ingenuo ottimismo.

Wales decide di uscire per andare a far visita alla figlia Honoria, il vero motivo del suo rientro a Parigi. La bambina è stata affidata alle cure della zia materna e di suo marito dopo la tragica fine della madre Helen e il collasso nervoso ed economico del padre. Non potendo in questa sede analizzare puntualmente la contrapposizione antitetica tra l’identità ancora pura e pienamente americana di Lincoln e Marion e quella spuria di Charles, ci si limita a notare come la descrizione dell’*intériuer* di Rue Palatine, non a caso nella *rive gauche*, insista sulla connotazione “warm and confortably american” delle sue stanze. Se il Ritz Bar, luogo pubblico per eccellenza della Babilonia americana, “was not an American bar anymore”, la casa riesce ancora a preservare se stessa e i suoi abitanti dal dramma della perdita. Marion sembra contenta del contro-esodo, che per il cognato è *strange, funny* e *portentous*, perché almeno ora “you can go into a store without their assuming you’re a millionaire”²⁵, presentandosi cioè con il proprio volto privato, reale e forse genuinamente americano.

Ritornando alle descrizioni di Parigi colpisce l’affinità lessicale e semantica che esse hanno con quelle di *Tender*. La prima immagine della città si ritrova di poco variata nel romanzo: il viaggio in taxi di Charles sarà quello di Dick e Rosemary all’uscita dalla festa in Rue Monsieur. Il film in movimento dell’evanescente scenario parigino osservato attraverso i vetri della macchina appartiene alla stessa lunga pellicola proiettata nella storia anni ’20 di *Tender*. L’assenza di segni tangibili di mutamento nella rappresentazione urbana, nonostante lo scarto temporale, sembra un’ulteriore conferma di come Parigi, in quanto contesto letterario, sia un cliché, un topos esistenziale più che reale, un immenso non-luogo, e di come la città non venga mai tematizzata nella sua esistenza fisica ma sia solo un nome-pretesto per la rievocazione immaginaria di una Babilonia atemporale. Non solo in Djuna Barnes, ma anche in Fitzgerald, il racconto vive dello scarto tra significato e significato e tra significato e referente, con la sostanziale differenza che mentre in *Nightwood* tale discrasia è cercata e voluta in quanto benefica, in *Tender is the Night* e in *Babylon* essa è piuttosto subita. La *parole* autoriale, sradicata dalla sua *langue* di origine, intendendo per *langue* non il semplice codice

²⁴ Fitzgerald, F. S., *op. cit.* (1931), p. 211.

²⁵ *Ibidem*, p. 213.

linguistico quanto piuttosto i paradigmi concettuali e culturali a esso sottesi, non riesce più a raggiungere il suo referente, il *ti esti* del discorso. Se nel romanzo del '34 l'indicibilità parigina sembra dettata dall'impetuoso desiderio che scorre tra i colpevoli Dick e Rosemary, nel racconto appare chiaramente come essa sia una condizione a priori di ogni discorso *a* e *su* Parigi. Se Hemingway confesserà apertamente, nel suo *A moveable Feast*, che per scrivere di un luogo è necessaria la distanza fisica, in Fitzgerald a rendere quasi impossibile la scrittura di Parigi è invece proprio la distanza incolmabile che, come una trincea, si scava tra sé e la capitale durante tutto il suo soggiorno. I suoi personaggi sono sempre sulla "tragica collina di Thiepval", egli li osserva attraverso il binocolo di Dick, "con la gola chiusa di tristezza". Sono sue le parole dell'eroe che guarda un ruscelletto in lontananza e ricorda il faticoso e cruento mese che gli inglesi hanno impiegato per raggiungerlo, "mentre un altro impero indietreggiava, molto lentamente qualche centimetro al giorno, lasciando i morti come un milione di tappeti insanguinati". Non è sua invece la convinzione di Dick che "nessun europeo di questa generazione lo farebbe di nuovo" perché egli sa di appartenere a una generazione perduta e ormai contaminata irreversibilmente dalla morte. Le sue storie sono come quelle inventate da "Lewis Carroll o Jules Verne, da quello che ha scritto *Undine* e dai diaconi di campagna che giocano a bocce, dalle madrine di Marsiglia e dalle ragazze sedotte nei vicoli del Wüttemberg e della Westfalia". La fine dell'età degli imperi è la fine di un lungo romanzo, il cui ultimo capitolo è "una guerra d'amore" ambientata in "un secolo d'amore borghese". La guerra ha fatto a pezzi i "cento anni d'amore dell'Ohio": i reduci rimasti in Europa non hanno più speranza se "la corda d'argento è recisa, e il bacile d'oro è infranto" e "un vecchio romantico" come Dick-Scott difficilmente può scherzare e inventare storie che non siano invase dallo "spirito della guerra".

Questa trincea, reale o immaginaria, costituisce il diaframma percettivo di ogni visione/descrizione. Le finestre di Mallarmé ritornano come confini-specchio tra l'io e la Babilonia di un tempo. Wales vede "outside" attraverso i finestrini del taxi: il deserto fumoso della città si mostra durante il tragitto che dai luoghi, una volta familiari, della *rive droite* lo conduce alla casa di sua cognata, nella quasi sconosciuta *Left bank*. Guardando finalmente da vicino il testo, il taxi che Charlie prende sembra quello che a metà degli anni '20 ha ospitato il viaggio di Dick e Rosemary, raccontato però solo quasi dieci anni dopo.

Outside the fire-red, gas-blue, ghost-green signs shone smokily through the tranquil rain. It was late afternoon and the streets were in movement; the bistros gleamed. At the corner of the Boulevard des Capucines he took a taxi. The Place de la Concorde moved by in a pink majesty; they crossed the logical Seine, and Charlie felt the sudden provincial quality of the Left Bank. Charlie directed his taxi to the Avenue de L'Opéra, which was out of his way. But he wanted to

see the blue hour spread over the magnificent façade, and imagine that the cab horns, playing endlessly the first few bars of *Le Plus que lent*, were the trumpets of the Second Empire. They were closing the iron grill in front of Brentano's Book-store, and people were already at dinner behind the trim little bourgeois hedge of Duval's. He had never eaten at a really cheap restaurant in Paris. Five course dinner, four francs fifty, eighteen cents, wine included. For some odd reason he wished that he had.

As they rolled on to the Left Bank and he felt its sudden provincialism, he thought, "I spoiled the city for myself. I didn't realize it, but the days came along one after another, and then two years were gone, and everything was gone, and I was gone."²⁶

La prima riga si ritroverà immutata nel romanzo, all'interno però dell'insistita e primaria contrapposizione tra i colori sbiaditi del cielo crepuscolare e quelli scintillanti delle insegne, mentre qui la griglia descrittiva è costituita dall'opposizione tra la "maestà" della *rive droite* e il provincialismo della *rive gauche*. La linea di frontiera è costituita dalla Senna, trincea piena d'acqua che separa due mondi e che a livello metadescrittivo costituisce il punto di scambio tra due serie paradigmatiche, come suggerisce l'insolito aggettivo *logical* che la connota. Sembra che Charlie attraversi non solo due parti della città, ma due sistemi culturali e concettuali contrapposti: da un lato, la riva destra con il Ritz bar, le insegne "fire-red, gas-blue, ghost-green", la "pink majesty" di Place della Concorde, con tutti i luoghi del suo passato dissolto e festaiolo, dall'altro la riva sinistra, provinciale, con i ristoranti economici a "four francs fifty", la libreria Brentano, la fantasmagoria dei trombettisti Secondo Impero, e soprattutto con la casa di sua cognata. Se la *Right bank* conserva le tracce di un passato che sembra non tornare, la *Left bank* è lo specchio spietato della dissipazione del protagonista che, proprio attraversando quei luoghi provinciali, si rende conto di aver rovinato da solo la città, lasciando che il tempo scorresse via giorno dopo giorno, portandosi via la sua vita e se stesso. Ricorrendo alle categorie di Benjamin, si potrebbe dire che Wales ha un'autentica epifania da risveglio, tradotta nell'immagine di uno spazio diviso a metà che non trova una risoluzione dialettica né simbolica. La riva destra rappresenta il momento onirico passato, la Senna il limite che, in quanto punto di passaggio e di scambio, contiene, come un Giano bifronte, le diverse dimensioni temporali e i due stati di coscienza, mentre la *rive gauche* diventa paradigma della dura realtà presente, dell'unico orizzonte futuro sopravvissuto alla personale battaglia d'amore del protagonista. Charles si inoltra nel provincialismo desto e concreto della *Left bank*, fino ad arrivare a quel campanello in Rue Palatine, a quella soglia metaforica dietro la quale echeggia la voce della piccola Honoria come un richiamo diurno in un'altra più autentica

²⁶ Fitzgerald, F.S, *op. cit.* (1931), pp. 211-12.

dimensione.

I personaggi di *Babylon e Tenera è la notte* si tendono una mano oltre il tempo e i limiti della coscienza: se Charles è l'eroe fallito che giunge sino agli anni '30 per un'ultima peregrinazione verso la salvezza, verso la ricostruzione di una vita andata fatalmente in pezzi, Dick si muove negli anni '20 verso la sua perdizione, sulle tracce del desiderio per Rosemary. Le storie dei due personaggi sono certamente diverse e, più che la parabola esistenziale di Wales, è il contenuto delle sue visioni a segnare una possibile continuità intertestuale tra le biografie degli eroi. Se lo sguardo, attonito e spaesato, di Charles al Ritz si costituisce come l'inverso speculare di quello di North nello stesso bar, la sua immaginazione filmica, a partire dalla vasta dispersione urbana, sembra invece in stretto rapporto con quella di Dick. Il protagonista del racconto vede e pensa *ex post*, ovvero a crollo avvenuto, e il suo sguardo è in sé transito che, dall'assenza di tutto ciò che costituiva il suo mondo, la sua Babilonia, onirica e alla moda, giunge, attraverso i segni iscritti nella città percorsa, alla demistificazione di quello stesso passato. La descrizione sposta il discorso dal piano strettamente spaziale a quello temporale: il passaggio della frontiera è uscita dalle mura immaginarie dell'antica Babilonia, dal perimetro della memoria idilliaca e ingresso nel presente estraneo di una città reale ma mai vissuta. Dick Diver rimane invece all'interno di quello che, prendendo in prestito una parola di Miller, potremmo definire "precinct", recinto sacro e onirico, ed è lì che legge i segni oracolari di una fine che, ormai imminente, rimane pura fantasmagoria, senza compiersi pienamente nella storia. S'impone, a questo punto, un confronto tra i due testi, ben sapendo però che la parola di Fitzgerald non arriverà quasi mai a raccontare in presa diretta quel "turning point" oltre il quale le vite dei personaggi virano verso la catastrofe e quando, come nel romanzo, riuscirà in qualche modo a farlo, lo farà solo dopo aver abbandonato Parigi. Se nelle scene parigine di *Tender* la fine è pre-sentita e forse anche auspicata, in *Babylon* è ricordata.

Un passo del romanzo permette di tracciare questa immaginaria linea temporale che lega i due personaggi rendendoli due attimi di una storia collettiva e anche due figure-vittime di una nemesi oscura, complicata nel caso di *Tender* dalla trama psicanalitica che la risemantizza come ritorno del rimosso. In questo lungo brano, posto in chiusura di uno dei capitoli centrali, si legge che:

He [Dick] was rendered so uncertain by the events of the last forty-eight hours that he was not even sure of what he wanted to do; he paid off the taxi at the Muette and walked in the direction of the studio, crossing to the opposite side of the street before he came to the building. Dignified in his fine clothes, with their fine accessories, he was yet *swayed and driven as an animal*. *Dignity could come only with an overthrowing of his past*, of the effort of the last six years. He went briskly around the block with the fatuousness of one of Tarkington's

adolescents, hurrying at the blind places lest he miss Rosemary's coming out of the studio. It was a *melancholy* neighbourhood. Next door to the place he saw a sign: '1000 Chemises'. The shirts filled the window, piled, cravated, stuffed, or draped with shoddy grace on the showcase floor: '1000 Chemises'.-count them! On either side he read: 'Papeterie', 'Pâtisserie', 'Solde', 'Réclame' and Constance Talmadge in 'Déjeuner de Soleil', and farther away there were more sombre announcements: 'Vêtements Ecclésiastiques', 'Déclaration de Décès' and 'Pompes Funèbres'. Life and death.

He knew that what he was now doing marked a turning point in his life- it was out of line with everything that had preceded it, even out of line with what effect he might hope to produce upon Rosemary. Rosemary saw him always as a model of correctness- his presence walking around this block was an intrusion. But Dick's necessity of behaving as he did was a *projection of some submerged reality*: he was compelled to walk there, or stand there, his shirt-sleeve fitting his wrist and his coat-sleeve encasing his shirt-sleeve like a sleeve valve, his collar moulded plastically to his neck, his red hair cut exactly, his hand holding his small brief-case like a dandy-just as another man once found it necessary to stand in front of a church in Ferrara, in sackcloth and ashes. Dick was paying some tribute to things unforgotten, unshriven, unexpurgated.²⁷

La frase con ellissi del verbo posta in chiusura del primo paragrafo, come sintesi dell'eteroclitico offerto dai segni urbani e qui evidenziata col corsivo, suona come un'icastica e perentoria affermazione che, se da un lato richiama alla mente le profezie del Tiresia sofocleo e dei suoi numerosi epigoni, quali il personaggio lirico di *The Waste Land* o il Dottor-Dante-O'Connor o ancora una certa postura dell'io narrante di *Tropic*, dall'altro non ne condivide però i progetti di ricongiunzione simbolica degli opposti, né gli intenti ermeneutico-genealogici di ritorno all'ambivalenza originaria, né tanto meno la rivendicazione di una sapienza orfico-mistica.

La costruzione sintattica non deve ingannare: la congiunzione di raccordo tra i due sintagmi, "and", articola le serie paradigmatiche costruite intorno alla polarità semantica delle insegne urbane (Vita-Morte) senza però suggerire uno scambio simbolico delle immagini rievocate dal verbo. Lo spazio urbano è l'orizzonte di scrittura di parole di segno opposto, superficie dove la *langue* storica si traduce in figure spaziali, ma dove non si verifica mai un'ibridazione dei significati: la Vita rimane Vita e la Morte Morte, e il loro rapporto è di contiguità non di

²⁷ Fitzgerald, F.S, *op. cit.* (1934), pp. 173-74 (corsivi miei a parte quelli originali relativi alle espressioni in francese).

compenetrazione. I paradigmi psicanalitici di riferimento non sembrano quelli junghiani, tesi alla considerazione della Morte come significante supremo, quanto quelli della prassi freudiana, preoccupati, più che della riscoperta di sapienze oracolari e orientali, delle opere di bonifica dello Zuiderzee: l'Io deve cercare di strappare al lago dell'inconscio più terreno possibile per riuscire a stare nel mondo con i piedi bien piantati in terra. La descrizione è funzionale alla storia più che al discorso, in quanto traduzione metonimica del bivio esistenziale che attende l'eroe nelle sue erranze. Dick deve scegliere tra la Vita nell'identità e la Morte nel desiderio. Come sempre in Fitzgerald, la rappresentazione dello spazio rimanda immancabilmente alla dimensione temporale perché la vera *promenade* che l'eroe dovrebbe compiere sarebbe il cammino a ritroso sulla linea della propria biografia storica in modo da riabilitare la dignità esistenziale "with an overthrowing of his past". Non quindi il Caos primigenio, la Grande madre o l'Uno indistinto, ma più semplicemente la "miserabile adolescenza" è l'origine verso la quale tornare. Il sentimento genealogico, che attraversa il personaggio e il testo che lo ospita, si rivela sì, come nel Paesano, di fronte alla visione del conflitto urbano tra i segni, ma tale eteroclitico è piuttosto *malhéreux* e l'oscurità dei *blind places* non è mai disvelante o benefica perché il *tapis roulant* della coscienza è quella spietata "scala mobile lucida" che porta inesorabilmente "fuori dalla linea".

Se la meta muta delle erranze di Robin è la straniante ricongiunzione della donna con la sua parte bestiale e sacra, in *Tender* l'omologia uomo-donna-animale-divino è considerata funesta. Il fatto che Dick proceda "sospinto come un animale" nonostante la dignità dei suoi "abiti eleganti, degli accessori raffinati" non allude certamente alle peregrinazioni dell'anima straniera, quanto piuttosto al risveglio colpevole dalla cattività babilonese e la via di uscita è il ritorno, geografico e temporale, a quel punto storico e diurno nel quale l'io può con sincerità porsi come "modello di correttezza". L'esule dovrebbe tornare, andare via, riprendere le strade sicure e dritte di un tempo, ma è ormai caduto preda del proprio demone, di un desiderio che lo costringe a "comportarsi in quel modo", soccombendo a una necessità superiore che altro non è che la "projection of some submerged reality".

Questa "realtà sommersa" si presta a una duplice e apparentemente contraddittoria lettura: se da un lato esprime la potenza del desiderio che in tutti i modi bisogna cercare di sconfiggere, dall'altro traduce la rinuncia che Dick aveva fatto del suo mondo personale per sposarsi con la ricca Nicole Warren e trasferirsi nel mondo scintillante e vacuo della moglie. La contraddizione, come accennato, è però solo apparente. Infatti, il desiderio di Rosemary, la fresca ragazza americana, è anche desiderio della propria origine e l'imminente tradimento sarà anche il tradimento della disappartenenza nella quale l'eroe è caduto. Sembra quasi che il narratore scagli il suo anatema contro chiunque, prima di tutto contro se stesso, si sia macchiato della colpa storica di un esilio concettuale, contro chi, come il popolo ebraico, abbia soggiornato ignaro nella città straniera diventando sordo ai richiami della propria patria e della propria storia.

La preminenza delle strutture spaziali, evidente in gran parte delle opere moderniste, porta il narratore a snocciolare la propria storia facendosi descrittore di una *Unreal City* assunta come metafora dell'intero testo. Il racconto segue in fondo il vagabondaggio di Dick nella "zona malinconica" di Passy. Non solo ogni personaggio cammina nel romanzo come se stesse pagando "some tribute to things unforgotten, unshriven, unexpurgated" ma nell'ultima edizione curata dallo stesso Fitzgerald (1934), la storia dopo le scene parigine esce "fuori della linea" del discorso, abbandona l'ordine cronologico per ritornare indietro sui propri passi al momento fatale che costò a Dick la propria identità americana. Non è questa la sede per analizzare la complicata trama di analesi e prolessi attraverso la quale il narratore dissemina le informazioni, né per ripercorrere la lunga digressione centrale contenuta nella versione apparsa per Scribner's nel 1934. È però interessante notare come Parigi costituisca una frontiera storica in ognuna delle versioni anche senza arrivare a tale palese organizzazione del materiale testuale in funzione della decisiva *erlebnis* parigina. Nell'ideologia dell'autore, la capitale francese degli anni '20 diventa per gli americani quello che fu la Babilonia veterotestamentaria per gli Ebrei.

Tornando al breve racconto, che già nel titolo contiene il suo tema, si devono ancora analizzare le altre peregrinazioni urbane del protagonista, per ricostruire la fenomenologia dell'esilio che Fitzgerald disegna nei suoi due testi di ambientazione parigina. Dopo aver fatto visita alla figlia e aver subito la risoluta ostilità della cognata, Charles sente il desiderio di vedere la "Paris by night", la città di quelle tenere ed ebbre notti di un tempo. Si legge:

He was curious to see Paris by night with clearer and more judicious eyes than those of other days. He bought a *strapontin* for the Casino and watched Josephine Baker go through her chocolate arabesques.

After an hour he left and strolled toward Montmartre, up the rue Pigalle into the Place Blanche. The rain had stopped and there were few people in evening clothes disembarking from taxis in front of cabarets, and *cocottes* prowling singly or in pairs, and many Negroes. He passed a lighted door from which issued music, and stopped with a sense of familiarity; it was Bricktop's, where he had parted so many hours and so much money. A few doors farther on he found another ancient rendezvous and incautiously put his head inside. Immediately an eager orchestra burst into sound, a pair of professional dancers leaped to their feet and a maître d'hôtel swooped toward him, crying, "Crowd just arriving, sir!" But he withdrew quickly.

"You have to be damn drunk," he thought.

Zelli's was closed, the bleak and sinister cheap hotels surrounding it were dark; up in the Rue Blanche there was more light and a local, colloquial French crowd. The Poet's Cave had disappeared, but the

two great mouths of the Café of *Heaven* and the Café of *Hell* still yawned – even devoured, as he watched, the meager contents of a tourist Bus – a German, a Japanese, and an American couple who glanced at him with frightened eyes.

So much for the effort and ingenuity of Montmartre. All the catering to vice and waste was on an utterly childish scale, and he suddenly realized the meaning of the word “dissipate”- to *dissipate into thin air; to make nothing out of something*. In the little hours of the night every move from place to place was an enormous human jump, an increase of paying for the privilege of slower and slower motion.²⁸

Charlie Wales ritorna nei luoghi familiari di un tempo per vederli “with clearer and judicious eyes”. Il suo sguardo più assennato restituisce al lettore una serie di immagini di chiusura, impoverimento e perdita, il volto finale al quale la fenomenologia quasi epica della *tender night* del romanzo ha fatalmente portato, pur tacendola nell’ordine della sua storia. Se si assumono i paradigmi descrittivi modernisti, enunciati a più riprese lungo tutto il presente lavoro, è facile intuire come la fisionomia urbana coincida con quella dell’io minimale messo di volta in volta in scena. Pur nella sostanziale intransitività della relazione città/personaggio, elemento comune a molti esponenti della letteratura dell’esilio americano, i due poli del rapporto sono concepiti secondo un paradigma di straniante specularità. Il café Zelli chiuso, la Poet’s Cave scomparsa, i sinistri, squallidi e tetri alberghetti, le infernali e sonnacchiose fauci del Café of Heaven e del Café of Hell, tutto contribuisce a creare un orizzonte etico ed esistenziale comune tanto alla città quando al suo straniato abitante, lo scenario *sombre* delle peregrinazioni di Dick, l’atmosfera *portentous* del Ritz bar *revisited* da Charles. Non solo il percorso urbano offre un’autentica occasione auto-conoscitiva per il sé che lo compie, ma la sua *langue*, iconica, gestuale e verbale, diventa quel sistema concettuale sul quale si modella la *parole* del narratore-descrittore, *parole* segnata dalla “dissipazione”. Lo sperpero presente che la città fa di sé, attirando nelle sue bocche semiaperte i passanti, coincide con lo sperpero passato del protagonista. Sono soprattutto i turisti a fornire il cibo per queste gole affamate, transitando, tutti forse con lo stesso sguardo spaventato della coppia americana, attraverso le porte dell’Inferno e del Paradiso, le cui soglie sono custodite dai moderni Cerberi: *cocottes*, *Negroes*, *maîtres* di hôtel ubriachi, ben diversi dai Guardiani del *Passage* di Aragon, dalle portiere vogliose di Céline, dalle giovani prostitute milleriane, così come dal Night watch O’Connor -Dante di *Nightwood*. Tutta la trama linguistica gioca sull’articolazione dei motivi infernali, suggerendo le immagini di un Inferno labirintico fatto di porte che si aprono e si chiudono sui malcapitati, attraversato dai movimenti lenti di Sisifi occupati unicamente dal “make nothing to something”, dal *potlâc* insensato di ogni possibilità autentica. Questo

²⁸Fitzgerald, F.S, *op. cit.* (1931), pp. 214-15 (miei i corsivi nell’ultimo paragrafo del brano).

annichilimento della prospettiva esistenziale è tradotto ancora in chiave spaziale: la degenerazione rappresentata a livello metonimico dal tetto squallido cittadino diventa metafora dell'impoverimento etico del protagonista e, insieme a lui, di ogni esule.

Montmartre, un tempo cuore pulsante della Babilonia sempre in festa e ora "revisited" con occhi "clearer and judicious", viene trasfigurata dall'immaginazione poetica in chiave allucinatoria come un oscuro Erebo, dove il Giudizio si compie su "an utterly childish scale", la compiacente bilancia sulla quale finisce "all the catering to waste and vice". Eppure, nonostante l'oblio che ha nutrito gli anni '20, la vendetta ha già mostrato il suo volto. Charles ricorda i soldi sperperati per comprarsi la tenerezza della Notte e sa che essi non sono stati dati per niente, ma per pagare quel "tribute to things unforgotten, unshriven, unexpurgated" che già si insinuava nella follia parigina di Dick, riportandolo inesorabilmente alla colpa di aver tradito la sua adolescenza, miserabile eppure alimentata da un "fuoco pensante".

Charles, dal canto suo,

(...) remembered thousand-franc notes given to an orchestra for playing a single number, hundred-franc notes tossed to a doorman for calling a cab.

But he hadn't be given for nothing.

It had been given, even the most wildly squandered sum, as an offering to destiny that he might not remember the things most worth remembering, the things that now he would always remember – his child taken from his control, his wife escaped to a grave in Vermont.²⁹

È stata necessaria anche la "most wildly squandered sum" pagata con i soldi del Lete e offerta al destino perché riportasse la memoria delle cose che ora l'eroe non potrebbe più dimenticare: la figlia, che gli è stata tolta, e la moglie, fuggita in una tomba del Vermont. Entrambe sono tornate in qualche modo alla loro origine: la piccola Honoria nella casa "comfortably american" della riva sinistra e Helen sotto le viscere della propria terra. La figura della moglie richiama, sicuramente al di là delle intenzioni dell'autore, la trasfigurazione del mito di Euridice operata da una certa lirica novecentesca.

Viene soprattutto alla mente il fulmineo *Le Gars* che Marina Čvetaeva scrisse, e tradusse di propria mano in francese, durante l'esilio parigino. Illustrato dalla Gončarova, personalità di spicco nel milieu artistico intellettuale degli anni '20, il poemetto, vera e propria metafora della discesa agli inferi, riscrive la favola *Il Vampiro* di Alexander Afanes'ev rifiutandone però, in modo significativo, il lieto fine e innestandola nel controcanto silenzioso della storia di Orfeo e Euridice. L'Euridice della poetessa russa, contagiata dall'infezione dell'eternità, sceglie di

²⁹*Ibidem*, p. 215.

abbandonare la terra per seguire l'uomo amato e diabolico nel blu- fuoco degli Inferi. Helen Wales, invece, diversamente dalle sue antesignane scappa sotto terra perché il suo Orfeo non si è girato in tempo.

L'immagine fantasmagorica e spettrale della moglie irrompe inaspettata nel testo al termine di una felice *promenade* di Charles nella Parigi notturna. Attende il protagonista nella sua camera d'albergo, per inchiodarlo alla sua tremenda colpa: aver chiuso, dopo una furibonda lite, la fatale porta della loro casa coniugale, lasciandola a vagabondare sola e intirizzita nel gelo "blu-fuoco" di uno "snowstorm". Helen si ammala di polmonite e, benché riesca a guarirne "by a miracle", e i due si riconcilino, "that was the beginning of the end", attimo impercettibile ed epifanico, "turning point" verso il quale ci portano i passi indemoniati di Dick e oltre il quale ci conduce la storia tragica degli Wales, una delle tante scene di quello che Marion considera il "martyrdom" della sorella. L'uso di tale termine che, di chiara ascendenza religiosa, rievoca i martiri dei santi, rende Helen Wales il capro espiatorio della storia, la vittima sacrificale, offerta come tributo al destino, e forse a un Dio spietato, perché fossero spezzate le invisibili catene babilonesi. La donna, tragica "offering" che "hadn't be given for nothing", è stata immolata all'altare di una memoria individuale e collettiva che sembrava svanita nel nulla, come ultimo atto di "many weeks or months of dissipation" necessari "to arrive at that condition of utter irresponsibility"³⁰. Il ricordo di quest'ultimo sciagurato momento è il punto che segna il ritorno non solo geografico, controesodo lugubre verso la tomba in Vermont, ma anche temporale, ricomponendo la frattura temporale, verificatasi nel "turning point", a partire dalle polarità spaziali. La Senna funziona nelle scene descrittive come quel confine che segna il passaggio tra presente e passato, ombra e luce. La fantasmagoria centrale che atterrisce il protagonista si realizza infatti, come accennato sopra, dopo che Charles, al termine della seconda visita alla figlia nella casa dei cognati, attraversa la città per tornare nella sua stanza d'albergo. La costruzione semantica del passo restituisce il senso di una, forse non più rimarginabile, ferita esistenziale ed etica.

[Charles] was still trembling when he reached the street, but a walk down the rue Bonaparte to the *quais* set him up, and as he crossed the Seine, fresh and new by the *quai* lamps, he felt exultant. But back in his room he couldn't sleep. The image of Helen haunted him. Helen whom he had loved so until they had senselessly begun to abuse each other's love, tear it into shreds.

(...)

Going over it again [l'episodio] brought Helen nearer, and in the white, soft light that steals upon half sleep near morning he found himself talking to her again. She said that he was perfectly right about Honoria and that she wanted Honoria to be with him. She said she was

³⁰ Fitzgerald, F.S, *op. cit.* (1931), p. 225.

glad he was going good and doing better. She said a lot of other things – very friendly things- but she was in a swing in a white dress, and swinging faster and faster all the time, so that at the end he could not hear clearly all that she said.³¹

La luce dei lampioni della riva destra rivitalizza il tremante protagonista, rendendolo addirittura “exultant” ma, una volta nella sua camera, non riesce a dormire perché tormentato dall’immagine di Helen. L’utilizzo del verbo *to haunt*, qui nella forma passiva, presente tra l’altro anche in Shakespeare a indicare l’animo tormentato del colpevole, è da intendersi nel senso figurato di “ossessionato”, “perseguitato”, ma non si deve dimenticare che, in un altro dei suoi significati possibili, connota i luoghi infestati dai fantasmi. L’immagine della donna è dunque spettrale, specchio lugubre della storia e sintesi discorsiva di tutti i segni di morte disseminati nel racconto a indicare insieme la distruzione apocalittica di Babilonia, la perdita di quel passato come di ogni altro e infine la condizione degli stessi vivi, ormai già morti perché contaminati dal miasma scatenato dalla prima colpa e qui esemplificato dall’assassinio rituale. Anche l’epopea parigina di *Tender is the night* si chiude su un omicidio oscuro, sulla visione del corpo del nero Peterson il cui sangue contamina il letto virginale di Rosemary e riattiva la fissazione psicotica di Nicole. Nell’ideologia di Fitzgerald quel sangue non è però un’offerta fatta al destino per placarlo, quanto piuttosto il segno del disfacimento delle sicure barriere razziali non più in grado, nella sfrenata Parigi, di proteggere la vergine bianca. La lunga catena di morti, raccontate o semplicemente rievocate nel discorso, è inaugurata dagli spari mortali della pistola di Mary Wallis. L’eco di questo primo gesto attraversa tutta la storia, specchio mal tagliato del discorso, controcanto sinistro dell’intero racconto e, varcando i limiti temporali e fisici dello stesso testo, giunge oltre la soglia del Ritz bar di *Babylon revisited*. L’immobilismo rarefatto e *portentous* che connota l’atmosfera di Parigi sin dall’arrivo di Charles, subisce così una risignificazione attraverso i richiami inter e intratestuali. Il rumore della morte giunge dagli anni ‘20 incrociando, nel suo cammino attraverso il cronotopo dell’esilio, il suono sinistro di un altro sacrificio, quello di Helen. I morti di Fitzgerald escono dalle loro tombe per ballare una danza infernale intorno ai pochi reduci, quei “sudden ghost” che Charles incontra per caso e che, benché ritratti nella loro presenza fisica, assomigliano più alle brevi epifanie di Joyce o alla memoria involontaria di Proust, che a degli esseri in carne e ossa. L’incontro- dialogo con l’immagine spettrale della moglie avviene “in the white, soft light that steals upon half sleep near morning”, in quella soglia impercettibile tra sonno e veglia, mondo notturno dei sogni e zona diurna della coscienza. In questa soglia, che in Djuna Barnes era figura dell’alba, in Henry Miller *threshold* tra reale e immaginario e in Louis Aragon ingresso nella semioscurità ermeneutico-genealogica del *Passage*, Charles ha di nuovo Helen

³¹ *Ibidem*, p. 223.

vicino a sé, la Sirena della sua storia poco epica e gloriosa, il punto genealogico della storia del testo. Wales non riesce a sentire distintamente le sue parole a causa del “swing” al quale Helen si abbandona “faster and faster”. Il termine *swing*, presente nella forma obsoleta *in a swing* (improvvisamente, *tout d’un coup*) e reiterato dalla forma *swinging*, è impiegato nel jazz per descrivere la tipica sfasatura rispetto agli accenti giusti³². Non bisogna dimenticare che Fitzgerald è stato una delle voci simbolo di quel periodo ebbro e sfrenato noto come “età del jazz”, nonché autore nel 1922 della raccolta di racconti *Tales of jazz*. Al di là delle semplici etichette culturali e dei prestiti linguistici, la prosa dello scrittore americano sembra modellata sul ritmo propulsivo così caratteristico di certo jazz. Se le deviazioni pericolose di Dick dalla linea della propria vita assomigliano a quelle sfasature rispetto ai toni giusti, a quella disarmonia capace di innescare tra salti e giravolte la partitura della storia, le epifanie di Charles appaiono come altrettanti momenti di rivelazione transtorica. Lo stesso discorso dell’immagine-Helen può essere letto come riflessione metadiscorsiva che il racconto fa su di sé, svelando le intermittenze, concettuali temporali e spaziali, che fanno della scrittura modernista una *score*, concepita come *superposition* di frammenti. Il lettore di *Babylon* è lo stesso Charles: ascolta, come il protagonista, una *parole* che parla *faster and faster* nella penombra indistinta delle prime ore del giorno, quando la notte tenera delle illusioni è fuori dalla stanza ma ancora fa sentire la sua voce dietro la soglia di casa.

Babylon revisited non ha una fine. Si chiude sull’immagine del protagonista sempre più solo e fallito, benché, egli ne è certo, Helen-Scott non vorrebbe “him to be so alone”. Il lettore non saprà mai quale sarà il compimento del destino di Charles Wales, come, d’altronde, ignorerà l’esatta localizzazione, geografica e lavorativa, di Dick Diver. Dopo la distruzione di Babilonia non si può più

³² Il verbo *to swing*, presente nel testo nella forma del gerundio semplice, ha secondo quanto attestato dal *Websters Dictionary* come primo significato (1a) “to move freely to and fro (as in a suspension from an overhead support)” ma se si scorre la lista delle valenze semantiche proposte non mancano gli accenni per nulla impliciti alla musica e al ritmo. Se nel significato 4a *to swing* è in generale “to sound with or have a steady pulsing rhythm”, applicabile anche ai versi, nella variante b è “to play or sing with a lively compelling rhythm” mentre nella terza variante c è addirittura “to dance in wing or jazz style”. (*op. cit.*, SV) Per quanto riguarda il sostantivo *swing* abbiamo, sempre secondo quanto riportato dal Dizionario di Cambridge, la seguente ricostruzione del campo semantico: “1an act or instance of swinging; swinging movement as: a (2): a sweeping or rhythmic movement of the body or a bodily part “<the machine like ≈ of the bodies of the plant setters> Sherwood Anderson > (3) a square dance figure variously executed in which two dancers join arms or hands and dance around a point between them (4): jazz dancing in moderate tempo with a peculiar lilting syncopation” (*Ibidem*, SV). Il *Websters* omette il significato (1b) proposto dall’*Oxford Dictionary* (*cit.*, SV) per l’espressione, *in a swing*, usata nel testo e considerata obsoleta: “in a swing: suddenly. (Cf. F. *tout d’un coup*.)” Per quanto riguarda il verbo *to swing* nell’*Oxford* si legge: “3 intr. To move or go impetuously; to rush; to fling oneself. *Obs* .6 intr. To move freely backwards and forwards, as a body suspended from a support above; to oscillate below a point of support, as a pendulum or the like d *fig*. To waver, vacillate; to change from one condition or position to the opposite (...) 11B To go along or round in a curve or with a sweeping motion; to wheel, sweep”. Viene riportata anche una variante riferibile unicamente all’uso americano, “14 *trans. fig*. To direct or control the movement or action of; to sway, to wield”, da escludere perché transitiva.

esattamente dire dove si è, né chi si è diventati. Chi legge può solo immaginare ciò che non ci sarà più dopo il controesodo del 1929: niente più pedalate “all over the Étoile between the small hours and dawn”, o passeggiate senza meta nel melanconico Passy, o feste sfrenate fino a notte fonda. Fitzgerald ci lascia sospesi tra un mondo andato in frantumi e uno che non vuole iniziare, o, per dirla con Hölderlin, tra la fuga degli dei vecchi e la latitanza di quelli nuovi. Parigi è questo vuoto, questo intervallo *swing*, questa assenza riflessa della quale si può parlare solo al passato, questa Babilonia andata in fumo insieme ai suoi tracotanti abitanti.

III) Il saluto alla Mezzanotte.

L'Assenza e il vuoto sono i motivi usati da Jean Rhys per costruire la sua Parigi, Babilonia per gli altri, i Divers i Norths i Wales, ma non per il narratore omodiegetico del disperato *Good morning, Midnight*, romanzo di un'esistenza mancata per caso o distrazione e forse riacciuffata per un soffio all'ultima riga. La scrittrice, di madre creola e padre gallese, dà vita a un alter ego allegorizzato che si fa portavoce di una parola monca, balbuziente e a sussulti, quando non ebbra, della domanda di un'intera generazione: dove è finito il giorno o, meglio, parafrasando le parole di Emily Dickinson i cui versi danno il titolo al libro e compaiono nell'esergo, perché "the morn didn't want me"? Questo romanzo, apparso nel crepuscolare 1938, è un'altra opera della notte, un'inedita ninna nanna cantata al giorno spietato che se ne è andato a letto perché, come constata rassegnata la poetessa americana, "got tired of me". L'intero testo si può leggere come malinconico testamento della protagonista che guarda il suo Giorno russare ignaro e dà il benvenuto alla Mezzanotte rantolante delle sue peregrinazioni da un *café* all'altro, del suo quotidiano ritorno nella prigione di una squallida stanza d'albergo.

Figura emblematica della perdita, Sasha Jensen, questo il suo nome, non ha il rimpianto per un mondo che è finito, come i personaggi di Fitzgerald, quanto piuttosto l'impotenza, a volte ironica, a volte indolente, altre autocommiserativa, di chi ha mancato ogni possibilità di averne uno. Se le opere dello scrittore americano sono un requiem per la morte dell'America pagana e per la conseguente vendetta dell'America moralista e puritana, *Good morning Midnight*, così come *After leaving Mr McKenzie* e *Quartet*, sono piuttosto un addio che l'Io recita a se stesso, prendendo congedo da sé e dal suo lettore.

Nei romanzi della Rhys è di scena l'autoassassinio del Soggetto. È la stessa narratrice a confessarsi senza pudore, concedendo anche in una digressione centrale la lunga cronaca della sua attuale e rassegnata decomposizione. La *parole* di Sasha nasce in un punto di silenzio spettrale e notturno, in quel "deserted spot" milleriano dal quale, come l'uccello che in *Tropic* "has drifted to the dead centre of the ocean"³³, l'Io *deraciné* che ha "no pride, no name, no face, no country"³⁴ tenta un volo senza successo, avvolgendosi su se stesso in un movimento centrifugo e annichilente, "like one of those straws which floats round the edge of a whirlpool and is gradually sucked into the centre, the dead centre, where everything is *stagnant*, everything is calm Two-pound-ten a week and a room just off the Gray's Inn Road. . . ."³⁵. La metropoli, Londra e Parigi in Jean Rhys e la sola Parigi in Henry Miller, è non solo il luogo dove l'ego, senza più un terreno sotto i piedi, subisce un depotenziamento ontologico, diventando appunto una di quelle

³³ Miller, H., *op. cit.* (1935), p. 186.

³⁴ Rhys, J., *op. cit.* (1938), p. 38.

³⁵ *Ibidem* (corsivo mio).

straws risucchiate dal vortice della dispersione nel centro morto dove tutto è *stagnant*, una “straw that is tossed here and there by every zephyr that blows”³⁶, ma è anche, a livello metatestuale, metafora di un intero spazio letterario teso tra l’ermeneutica centripeta e la genealogia centrifuga. Sia in *Tropic* che in *Good morning, Midnight*, la malattia cancerogena, che corrode l’uomo, e il narratore, dall’interno, conosce una dilazione grazie alla potenza dell’immaginario artistico, capace di sospendere per breve la corsa del mondo e del suo esile abitante-pagliuzza verso la totale disintegrazione. L’Io narrante di *Tropic* resiste aggrappato tenacemente, sul “mozzo della ruota”, appeso ai quadri di Matisse, dove l’immobilismo lugubre conserva ancora le tracce della vita mancata, dove l’aria che si respira è sì *steady* –fissa – , ma “steady with a stagnant sperm”³⁷ . Anche Sasha ha, nello studio di un oscuro pittore, un momento epifanico, che, come in un “miracle”, la conduce oltre i confini impenetrabili della prigione - la cella egoica e miserabile - nella quale vive reclusa immersa nel passato, facendola incontrare con l’Altro. Ascoltando la voce della stessa narratrice, si legge:

I am surrounded by the pictures. It is astonishing how vivid they are in this dim light...Now the room expands and the iron band round my heart loosens. The miracle has happened. I am happy.

Looking at the pictures, I go off into a vague dream.

Perhaps one day I'll live again round the corner in a room as empty as this. Nothing in it but a bed and a looking-glass. Getting the stove lit at about two in the afternoon - the cold and the stove fighting each other. Lying near the stove in complete peace, having some bread with pâté spread on it, and then having a drink and lying all the afternoon in that empty room - nothing in it but the bed, the stove and the looking-glass and outside Paris. And the dreams that you have, alone in an empty room, waiting for the door that will open, the thing that is bound to happen³⁸ .

Il passo contiene la verità del discorso testuale, della linea che la parola cerca di tendere oltre il reale disperato del passato, cominciato con un viaggio in treno verso Parigi e qui finito con un aborto e un abbandono, oltre l’insignificanza del presente, vissuto solo come ironica cronaca delle possibilità scivolate nel nulla: l’amore per un uomo che se ne va, per un figlio che si rifiuta di nascere, per un’esistenza sempre insopportabilmente al di là di sé. Lo spazio si riconferma la struttura predominante anche in questo romanzo, così diverso dagli altri qui esaminati, per voce narrante, temi e motivi scelti, eppure a essi legato dalla relazione genealogica di dipendenza tra rappresentazione spaziale e scrittura

³⁶ Miller, H., *op. cit.* (1935), p.186.

³⁷ *Ibidem*, p. 174.

³⁸ Rhys, J., *op. cit.* (1938), pp. 100-01.

memoriale. Non è un caso che la storia sia raccontata al presente e sempre a partire da un luogo, come se fosse una ininterrotta descrizione dei ricordi che si affacciano dagli angoli bui di qualche squallido *intérieur* urbano, dai confini invisibili che la città traccia al suo interno. D'altronde tutto il testo sembra percorso da una latente isotopia tra la chiusura esistenziale dell'Io, dettata dalla sospensione del suo tempo storico, e chiusura, reale o figurata, delle aperture urbane. Il brano realizza il rovesciamento speculare di tale figura, presentando una rara immagine di apertura: attraverso l'accostamento metonimico tra il cuore, sede di una soggettività fino a questo momento stretta nella morsa asfissiante di una "iron band", e il perimetro della stanza, prospetta una possibilità di salvezza. L'espansione dei confini, che si realizza come in *Tropic* grazie alla fuga del reale nello spazio aperto dai quadri appesi alle pareti, provoca l'allentamento dei lacci egoici. L'apertura dell'orizzonte coincide con l'ingresso in un "vague dream" dai contorni felici, dominio antitetico rispetto al "nightmare" kafkiano nel quale Sasha scivola all'inizio del testo mentre percorre, spaesata, le sale del negozio nel quale lavora, in cerca di un'incomprensibile "kise", di qualcosa che "non significa assolutamente nulla", che rimane puro significante orfano del suo significato, staccato da qualsiasi referente. Così Sasha si inoltra attraverso "workrooms and offices and dozens of small rooms, passages that don't lead anywhere, steps going up and steps going down"³⁹. In questo Castello, dove inutilmente cerca di dare un volto al nome segnato sulla busta che le è stata consegnata, Monsieur Grousset, il fantomatico destinatario, rimane ermeticamente chiuso in una stanza che non si trova. Il percorso della narratrice, che si snoda attraverso "stairs, past doors, along passages - all different, all exactly alike"⁴⁰, in un tragitto nel quale non si incontra "a soul and all the doors are shut"⁴¹, sembra avere come modello un altro angosciante itinerario: quello del Signor K tra le porte, le strettoie, i passaggi di un misterioso edificio. Anche Sasha è in fondo sotto processo: il Giudice supremo rimane anonimo ma dietro gli emissari di questo potere efferato, che commina dure sentenze, si intravede lo stesso Io della protagonista. L'aula di tribunale è Parigi, la città dove, dietro l'apparente diversità delle sue parti, dell'atmosfera e persino delle donne, si nasconde il terribile fardello dell'eterno ritorno dell'uguale. "Terrible"- esclama Sasha di fronte all'affermazione sull'eterogeneità metropolitana sostenuta da un improvvisato compagno di bevute, "But I don't believe things change, much really; you only think they do. It seems to me that things repeat themselves over and over again"⁴².

La facoltà dell'immaginazione, che in Aragon come in Benjamin è il momento di arresto nel quale l'uno e i molti, immagini stratificate nello spazio e nel tempo, si riconciliano, in Jean Rhys interviene invece a svuotare letteralmente l'Io dalla sua

³⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 26.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, p. 65.

storia, passata e ingombrante, a dargli una stanza “vuota”, uno “specchio” nel quale guardarsi aspettando che la porta finalmente si apra e il destino si compia. Questa “empty room” fantasmagorica rappresenta la superficie di scrittura dei segni a venire, costituendosi in antitesi con quella “damned room (...) saturated with the past” del racconto già avvenuto, quella stanza che – dice Sasha mentre regge un dipinto arrotolato tra le mani- “ It's all the rooms I've ever slept in, all the streets I've ever walked in”. La parola discorsiva nasce da questa stanza del passato da questo “centro morto”, ma cerca di liberarsene, di proteggersi dal turbini centrifugo che fa muovere “whole thing (...) in an ordered, undulating procession past my eyes. Rooms, streets, streets, rooms...”⁴³.

La storia si costruisce sulla polarità tematica tra immobilismo/chiusura/solitudine/strade-stanze scure da un lato e apertura/intersoggettività/oltre immaginario/stanza espansa dall'altro, opposizione che non solo organizza il discorso come relazione disgiuntiva tra le due serie paradigmatiche, ma innesca un movimento dialettico infelice che rende l'intero spazio letterario soglia metonimica tra la Notte urbana e ostile e il Giorno transtorico e salvifico, come se tutta la scrittura nascesse dall'invocazione disperata della protagonista di fronte alle numerose porte fatalmente chiuse. Quello che Sasha cerca, dietro i battenti, le finestre e gli usci sbarrati della Parigi “by night”, è non solo un rifugio, ma il chiarore di stanze illuminate e, soprattutto, uno sguardo, un sorriso, un Altro attraverso il quale scappare dal “centro morto” e “stagnante” dove è andato a dormire il Giorno di ieri, portandosi con sé tutti i visi mattutini del passato e lasciandola sola con il riflesso sinistro del proprio Io allo specchio, oggetto che, sempre presente nelle sue stanze attuali e oniriche⁴⁴, costituisce insieme il testimone “oculare” della dispersione egoica e, come per Alice, il punto di fuga dalla realtà incombente e mostruosa. Il discorso testuale mima la stessa dialettica storica, dando vita a una parola balbuziente che cerca di oltrepassare il narcisismo di una coscienza infelice impegnata unicamente nel dialogo ripetitivo con la propria immagine o con quelle strade che, comunque, restituiscono il riflesso morente di ciò che è stato. La parola autoriale si lancia non solo, come evidenziato sopra, nella strenua ricerca di significati condivisibili e perciò scambiabili, ma soprattutto di un Tu con il quale mettere in comune questa riserva di senso, alla base della costruzione del mondo reale come di ogni universo

⁴³ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁴ Sarebbe interessante tracciare un confronto comparativo, che in questa sede deve purtroppo essere sacrificato per esigenze di sintesi, tra la stanza della narratrice di *Good morning, Midnight* e la “chambre double” abitata da Baudelaire nell'omonima prosa contenuta nella raccolta *Le Spleen de Paris*. Colpisce soprattutto, oltre la connotazione iniziale di “une chambre qui ressemble à un reverie, une chambre, véritablement *spirituelle*, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu”, l'evocazione di “terribiles *mirettes*” paragonati alla fiamma degli occhi che trapassa il crepuscolo, specchietti che “attirent, (...) subjuguent (...) dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple” (Baudelaire, C., *Le spleen de Paris*, in *Lo spleen di Parigi*, edizione con testo a fronte, introduzione, traduzione e note a cura di Alfonso Berardinelli, Garzanti, Milano, 1989, pp. 16-7).

possibile. Chi può stabilire dei certi confini egoici, scongiurando la dispersione moltiplicante dei propri incontrollati riflessi, chi può dire Io, evitando di ricadere nell'infinito tautologico e non storico della morte, chi ha il diritto di fare tutto ciò, se non chi ha davanti a sé lo sguardo complice e accorto dell'altro e chi ha a disposizione la parola mediatrice dell'altro? La scrittura di Jean Rhys sembra nascere dal desiderio dell'Altro, di un lettore esterno per quella storia solitaria che si costituisce come *mise en abîme* di questa stessa ricerca di complicità. Come Sasha, alter ego dell'autore, cerca qualcuno con il quale inaugurare un nuovo racconto, uno sguardo che la guardi vivere, così Jean cerca un lettore che la aiuti ad aprire la porta per liberare il Giorno significativo e scongiurare l'incubo del centro morto. È forse questa aspirazione a imporre la scelta del presente indicativo istantaneo e cronachistico (a parte che nella digressione centrale condotta al *past simple*), come se la narratrice, e con lei l'autrice, fossero impegnate *hic et nunc* nella costruzione della storia, come se l'opera nascesse dalla dialettica tra immobilismo memoriale e progressione immanente/imminente, come se, infine, fosse l'atto congiunto della scrittura/lettura ad aprire il varco nell'ultima pagina. La parola, come specchio di questa indecisione temporale e come soglia tra reale e immaginario, mette in scena la propria disequazione costruendo un discorso paradossale: quello di un Io che, pur parlando alla prima persona e pur ponendosi come centro della storia, è in realtà l'oggetto-preda della città notturna. Si riaffaccia l'ipotesi, avanzata all'inizio del presente lavoro, di una letteratura, per così dire, di filone urbano, che soggettivizza Parigi non solo per esemplificare la relazione intransitiva tra metropoli e abitante-*expatrié*, ma anche per mettere in scena il dramma dell'Io che, spodestato del suo trono secolare, si ritrova addirittura a dover fuggire da quel mondo che fino al Giorno prima pensava di dominare incontrastato.

La città della Mezzanotte, attraverso le sue arterie scure e le sue orecchie sorde, prende vita in una fantasmagoria dai toni allucinatori e visionari, un "nightmare" kafkiano del quale cade vittima Sasha e con lei numerosi altri personaggi-uomo del '900, in quel decennio crepuscolare che aspetta la catastrofe e traghetta al nuovo Giorno questi erranti personaggi- *straws*, destinati poi a diventare i personaggi-numero di un certo post-modernismo. La protagonista di *Good morning, Midnight* si trova in questa terra di nessuno e, nell'attesa che la porta del suo "vague dream" si apra, attraversa i fiumi infernali della città buia, affidandosi al Caronte che, di volta in volta, accetta di traghettarla sulle sponde di qualche bar. L'ultimo Caronte sarà quello decisivo che, forse, la riporterà a sé, permettendole di compiere fino in fondo il desiderio dell'altro. Ma, per cogliere i lineamenti di questo ennesimo mondo infernale allestito da uno dei tanti testi luciferini degli anni '30 parigini, è opportuno ritornare al testo e ripercorrere tutti i "deserted spots" disseminati dalla storia e legati tra loro dai motivi dell'oscurità e della chiusura.

Il romanzo si apre sulla domanda che la stanza di un albergo di Londra rivolge alla

protagonista ancora senza nome: “quite like old times, the room says - Yes? No?”. Segue la descrizione dell’*intérieur* squallido di uno di quei “cheap hotels” il cui odore “faint (...) almost imperceptible” e immediatamente dopo un’immagine della strada, “narrow, cobble-stoned, going sharply uphill and ending in a flight of steps”⁴⁵, che si intravede dietro le tende rosse. Il referente che vibra dietro il discorso della Stanza anonima e squallida è “what they call an *impasse*”, un vicolo senza via d’uscita che ben presto il lettore imparerà a conoscere come immagine onnipervasiva che, dal piano metonimico dello spazio, diventa metafora dell’esistenza senza sbocchi della protagonista e addirittura rappresentazione metatestuale dell’unica storia ancora raccontabile dall’esilio parigino degli anni ‘30.

Viene spontaneo il richiamo intertestuale al “blind alley” milleriano, tragica scoperta fatta, sulla scia di un’illustre letteratura infernale, oltre lo splendore abbagliante della Ninive-Parigi, vicolo cieco dove “the air is chill and stagnant, the language apocalyptic” meta di un itinerario illusorio e urbano “at the end of which is a scaffold”. Il patibolo che Miller evoca solo nei momenti extratemporali e transtorici è da Jean Rhys lasciato senza pudore sulla scena, come meta ostentata di una storia nerissima, che si snoda a partire da quella prima *impasse* metonimica attraverso “more dark rooms, more red curtains”, in una sinistra ripetizione dell’identico stagnante e lugubre. Se in *Tropic of Cancer* la narrazione nasce negli intervalli tra i sogni, in *Good morning, Midnight* il racconto è invece descrizione di un incubo, vissuto *Hic et Nunc*: nell’*Adesso* istantaneo di un presente che, in quanto figura del cattivo infinito, assorbe in sé passato e futuro, e nel *Qui* di un labirinto fatto di tanti vicoli ciechi, un labirinto che, a differenza di quello di Aragon disabitato dal Minotauro, è pieno di mostri⁴⁶. La narratrice è prima di tutto descrittrice di questo spazio: prima viene la rappresentazione del luogo, solo dopo, e in rapporto di dipendenza, l’esile racconto della “pagliuzza” che lo abita in via negativa e nella forma della disappartenenza. Il motivo del labirinto è tematizzato sin dall’inizio attraverso il flash onirico del primo significativo incubo avuto in terra londinese, modello di costruzione dell’edificio kafkiano parigino. Ascoltando la voce di Sasha si legge:

I am in the passage of a tube station in London. Many people are in front of me; many people are behind me. Everywhere there are placards printed in red letters: This Way to the Exhibition, This Way to the Exhibition. But I don't want the way to the exhibition - I want

⁴⁵ Rhys, J, *op. cit.* (1937), p. 9.

⁴⁶ Come osserva Shari Benstock nel già citato studio sulla folta presenza di scrittrici a Parigi, “unlike Sabina [personaggio di *House of Incest* di Anaïs Nin], who flees in fear from the terrors of the external world, or Robin Vote [personaggio di *Nightwood*] who is “a beast turning human”, Sasha Jensen lives in the present world, caught by the cold realities of her existence” perché “Rhys dialectic of self and world, like that of Auden’s later poetry, grounds itself in the everyday, reveals its vision in personal disappointment and discouragement” (*op. cit.*, p. 441).

the way out. There are passages, to the right and passages to the left,
but *no exit sign*. Everywhere the fingers point and the placards read:
This Way to the Exhibition.....⁴⁷

Le similitudini con il passo di *Tropic of Cancer* analizzato nel primo capitolo⁴⁸ si fanno qui palesi, riscontrabili nella cifra aporetica e claustrofobica che connota questa, come tutte le altre immagini spaziali, rinviando a una concezione insieme gnoseologica e ontologica, segnata dalla mancanza di possibilità, siano esse conoscitive o esistenziali, teoretiche o pratiche.

Un ulteriore livello di lettura che parta dall'espressione, comune ai due testi, "no exit sign", qui posta al corsivo, permette di rintracciare un'affinità di pertinenza metadescrittiva o, più in generale, metatestuale: è lo spazio letterario a configurarsi secondo i paradigmi usati per la rappresentazione/trasfigurazione dei luoghi. La scrittura diventa operazione, spesso votata allo scacco, di riscrittura intellegibile dei segni urbani, percorso simbolico di ricerca di senso a partire dalla disseminazione delle tracce sovrapposte sul tessuto metropolitano, nonché tentativo di "uscita" dall'*impasse* storica e linguistica, a partire dalla ricomposizione/sovrapposizione dei frammenti geometrici dello spazio. Il testo si costituisce come trasgressione della norma monistica e rigida imposta dai sistemi concettuali tradizionali, come fuga dall'eterno ritorno e dallo spettro dell'Uno tirannico e livellante che, sia esso il *Man* heideggeriano del 1927 o la massa del Benjamin dei *Passages* o l'uomo a una dimensione del Marcuse del 1964, è il Minotauro nelle cui fauci lo scrittore-*expatrié* deve cercare di non finire. Questi romanzi degli anni '30 si pongono come rivendicazione del valore inaugurale della differenza: chi più dell'esule, costretto a vivere da straniero, può sapere quanto sia fecondo abitare lo spazio della differenza? Sasha, narratrice modernista, ostenta la sua straniante tentazione di risoluzione spaziale, di identificazione con quei luoghi che, vissuti nel sogno nel ricordo o nel presente, vengono senza distinzione ricondotti all'Ora crepuscolare che dà il titolo al romanzo.

Della metropolitana di Londra Sasha dice: "Just like me – always wanting to be *different* from other people"⁴⁹. Da questo momento, il romanzo si modella sull'immagine paradossale del luogo dell'incubo, articolando la dialettica tra fissazione all'identico e tentazione al *dia-férein* e costituendosi come incrocio

⁴⁷ Rhys, J., *op. cit.* (1938), p. 13.

⁴⁸ "I understood then why it is that Paris attracts the tortured, the hallucinated, the great maniacs of love. I understood why it is that here, at the very hub of the wheel, one can embrace the most fantastic, the most impossible theories, without finding them in the least strange; it is here that one reads again the books of his youth and the enigmas take on new meanings, one for every white hair. One walks the streets knowing that he is mad, possessed, because it is only too obvious that these cold, indifferent faces are the visages of one's keepers. Here all boundaries fade away and the world reveals itself for the mad slaughterhouse that it is. The treadmill stretches away to infinity, the hatches are closed down tight, logic runs rampant, with bloody cleaver flashing. The air is chill and stagnant, the language apocalyptic. Not an exit, sign anywhere; no issue save death. A blind alley at the end of which is a scaffold" (Miller, H., *op. cit.* (1935), p. 185).

⁴⁹ Rhys, J., *op. cit.* (1938), p. 13 (corsivo mio).

labirintico di “stairs, past doors (...) passages – all different, all exactly alike”, ovvero come esplicitazione del paradosso di ogni struttura testuale, come parodia del centro referenziale assunto surrettiziamente dal sistema e qui trasfigurato nel “dead centre”.

L’incubo “londinese” è in stretto rapporto con l’incubo “parigino”, avuto da sveglia e successivo nell’ordine della storia: non solo viene abolito il confine tra coscienza e sogno, momenti extratemporali di un ininterrotto *nightmare*, ma la stessa realtà viene trasfigurata in chiave allucinatoria come radicale rifiuto dell’equazione idealistica tra razionale e reale. Inoltre, se nell’edificio parigino l’incubo è generato dall’impossibilità di reperire un volto da dare al nome vuoto riportato sulla busta, nella metropolitana di Londra l’angoscia nasce, per contro, dalla ossessiva ripetitività di un unico segno linguistico, di un unico dispotico Significante. Le due esperienze sono allora non solo traduzione sul terreno metonimico dell’esistenza della protagonista, ma anche, più radicalmente, le due facce speculari della riflessione che il testo fa su di sé, svelando il senso del suo itinerario: la descrizione della Città appare mossa dall’esigenza di nuove parole e nuovi segni da consegnare alla storia perché faccia il resto, perché costringa i significati ostilmente chiusi dietro le porte, tutte diverse eppure tutte uguali, di oscuri edifici a farsi avanti. Sasha-descrittrice si muove nel palazzo del potere kafkiano, per cercare un’uscita, una via di scampo alla sicura condanna, mentre Sasha-narratrice si spinge, suo malgrado, nel Castello per trovare Monsieur L. Grousset, un fantomatico Signor Klamm dal quale dipende la sua salvezza. Tutto si svolge sul filo della ripetizione ossessiva fino all’inaspettato scioglimento finale: quelle strade scure, nel cui vortice la protagonista è risucchiata, le restituiranno all’ultima riga un corpo in carne e ossa che però resta sembra in bilico tra coscienza e sogno.

D’altronde il mondo di *Good morning, Midnight* è sempre fatalmente distorto in chiave allucinatoria e, se non è più sostenibile che ciò che è reale è razionale, è invece vero che la realtà è essenzialmente e, prima di tutto, linguistica. Negli anni ‘30 il dizionario da aprire, se si vuole parlare e scrivere, è quello dell’ibridazione e dell’incrocio. Benjamin arriva a una simile conclusione proprio attraverso l’analisi della topografia parigina: la metropoli dell’età moderna ha elevato l’antica concezione del labirinto al livello del linguaggio e “questa grande rivoluzione nel linguaggio è stata attuata da ciò che vi è di più comune: la strada”⁵⁰. Insomma, “è emerso un nuovo grande ordine in cui tutti i nomi (...) si incrociano scontrandosi gli uni con gli altri senza avere alcuna influenza gli uni sugli altri” e così la città con i nomi delle sue strade diventa “l’immagine di un cosmo linguistico”⁵¹.

Questa lingua di superficie conserva la sua genealogia negli abissi, in quelle viscere ctonie che, scoperte dal genio lirico di Baudelaire, prendono nella contemporaneità la forma del *métro*, Ade nel quale ancora più apertamente si fa

⁵⁰ Benjamin, W., *op. cit.*, p. 915.

⁵¹ *Ibidem*.

vedere il nesso tra “nome e labirinto”. Nei suoi *Passages*, Benjamin disegna due mondi speculari, il mondo dell’alto e il mondo del basso, il cui punto di tangenza è costituito dalla Senna, frontiera di scambio tra i significati dei due universi, specchio dell’onda incrociata che sfiora minacciosa i passanti *Un Jour de Pluie*: “lit funèbre où s'en vont les dégouts/ charrie en bouillonnant les secrets des égouts/ il bat chaque maison de son flot délétère /(...)la Seine qui s'altère/ et présente sa vague aux genoux de passants. (...)Partout fange, déluge obscurité du ciel:/ noir tableau qu'eut rêvé le noir Ezéchiél”. Il quadro nero del nero Ezechiele⁵², profeta a Babilonia, ritorna nelle visioni nere di questi testi neri de *les années noires*, nell’ora crepuscolare che precede la catastrofe definitiva, quando le lancette si fermeranno ostinate sulla Notte indistinta e gli dei verranno definitivamente sfrattati dalle loro dimore, per lasciare posto, in alto, agli aerei della morte e, in basso, alle folle formicolanti che si riversano negli abissi sottomarini di Parigi per sfuggire all’ennesima prova di “razionalità” della Storia. Gli uomini che usciranno da quei rifugi sotterranei guarderanno il cielo e la terra con occhi fatalmente diversi, incapaci di vedere la città con lo sguardo allegorico del suo più importante aedo, di sentire “dolce e tenero” il crepuscolo o le “rinfrescanti tenebre” come “il segnale di una festa interiore (...) la liberazione di ogni angoscia”. La Guerra si porta via le ultime illusioni di una generazione di scrittori che si sa perduta e crepuscolare già all’inizio del decennio, eppure resiste sul “mozzo della ruota”, aggrappata alla scrittura: dagli ebbri tentativi di radicamento nella precarietà degli anni ’20, attraverso la fantasmagoria della fuga del referente immaginata dagli anni ’30, si giunge dopo la liberazione alla definitiva disillusione, alla postulazione dell’estrema malleabilità del significante e dell’assenza di qualsiasi fondamento. *Zazie dans le métro* di Queneau è a tal proposito emblematico perché mette in scena non più solo l’intransitività della relazione metropoli-abitante, ma anche l’impossibilità di colmare la voragine. In un universo nel quale domina l’ambivalenza identitaria già celebrata in *Nightwood*, il *métro*, che la protagonista Zazie, figura della pura duplicità, cerca ostinatamente e invano di visitare, rappresenta “la nécessaire absence, le néant sous-jacent qui fait le charme séducteur des textes et des villes [et] (...) lorsque le Métro se remettra en marche, rétablissant l'univers de la communication quotidienne à la fine d'un récit dont le régime est celui de la séduction artistique, c'est la séductrice, déjà rentrant dans son trou de province, qui sera absente”⁵³. L’Assenza e il nulla non fanno più scandalo nel secondo dopoguerra, la demistificazione è radicale e ostentata senza pudore. Alle visioni nere di Ezechiele, proiettate su un cielo livido di fango e sul fiume ingiallito dagli scarichi sotterranei, subentrano quelle trasparenti del Vuoto che

⁵² Ezechiele fu sacerdote deportato a Babilonia nel 597 a. C e profeta autore dell’omonimo libro biblico.

⁵³ Chambers, R., *Zizanie dans la métropole, ou la séduction du désordre* in AA. VV *op. cit.* (1986), p.43.

compiono fino in fondo il sospetto angosciante degli anni '30, svelando che dietro il "tutto" si annida la costante minaccia della sua nientificazione.

Sasha Jensen, in quanto abitante del '38, rimane, come il periodo storico al quale appartiene, indecisa tra quale delle due porte aprire, in bilico tra la tentazione alla rinuncia linguistica e il desiderio, invece, di mettere radici nella rete di nomi delle strade urbane. Il suo saluto alla mezzanotte è quindi anche un bussare al campanello delle case ostili in cerca di un sorriso amico che le tenda la mano oltre la soglia formata dalla spessa oscurità. Tutta questa storia avviene a Parigi, di notte e, per coglierne il senso, bisogna ripercorrere con lo sguardo le visioni urbane della protagonista che così ci descrive la città dell'esule povero, margine scavato all'interno di quell'altro margine che ospita la ricca aristocrazia babilonese di Fitzgerald:

I try, but they always see through me. The passages will never lead anywhere, the doors will always be *shut*. I know. . .

(...)

Walking in the *night* with the *dark* houses over you, like *monsters*. If you have money and friends, houses are just houses with steps and a front-door - friendly houses where the door opens and somebody meets you, smiling. If you are quite secure and your roots are well struck in, they know. They stand back respectfully, waiting for the poor devil without any friends and without any money.

Then they step forward, the waiting houses, to frown and crush. No hospitable doors, no *lit windows*, just *frowning darkness*. Frowning and leering and sneering, the houses, one after another. *Tall cubes of darkness*, with two *lighted eyes* at the top to sneer. And they know who to frown at. They know as well as the policeman on the corner, and don't you worry

Walking in the night. Back to the hotel. Always the same hotel. You press the button. The doors open. You go up the stairs- Always the same stairs, always the same room...⁵⁴

"Noir tableau" dal sapore ancestrale già sognato a Babilonia dal "noir Ezéchiél", e rivissuto dall'allegorico e crepuscolare Baudelaire in un giorno umido di pioggia, quadro "portentous" del fallito Charles Wales, e qui visione piena di "monsters", il brano incrocia i motivi dell'oscurità e della chiusura attraverso l'animazione fantasmagorica delle strade parigine, quelle strade "dark, powerful, magical" che assediano la protagonista stanandola da ogni improvvisato rifugio, penetrando, con

⁵⁴ Rhys, J., *op. cit.* (1938), p. 32 (corsivi miei).

il loro domandare ironico e ghignante, nelle vetrine dei *cafés* nei quali si svolge la sua storia “stagnante”⁵⁵.

Fuori è sempre “cold and dark” e Sasha è circondata dal Vuoto assoluto, da quel vuoto che è assenza dell’altro e, ancora più tragicamente, assenza di sé, quel vuoto che è il ritrarsi del Giorno nelle case, fuga di tutto eccetto che della “misery”, inquilino ostinato del “dead centre” egoico e della sua proiezione spaziale. L’abolizione dei confini concettuali tra soggetto e oggetto, e quindi tra io e città, tratto comune di tutti i testi modernisti, insieme a una certa insistenza sulle metafore teatrali, produce in *Good morning, Midnight* una parola obliqua che si nutre della personificazione immaginaria dei luoghi urbani, dando vita a dialoghi incentrati sull’assenza dell’interlocutore. Anticipazione dell’intransitività comunicativa di *Zazie dans le métro*, il romanzo si costruisce come una partitura, un po’ swing e un po’ dodecafonia, basata sull’alternanza di domande, sempre senza risposta, e di silenzi. L’interrogazione ironica e maligna della Città, con le sue strade case e stanze, lascia la protagonista muta e attonita così come il bussare di Sasha alle bocche e alle orecchie di quest’Idra mostruosa e tentacolare non provoca l’effetto tanto agognato: nessun rumore di passi dietro la soglia né dietro le finestre spente come tanti occhi ciechi, ma solo un sorriso ghignante che si disegna sugli usci ermeticamente chiusi della molteplice soggettività metropolitana. Sasha è la preda intrappolata in una città concepita come variazione moderna dei territori di caccia, quando non addirittura come figura di un cacciatore dai lineamenti arcaici e mitici, che costringe l’abitante a una fuga dalla propria esistenza.

Il testo di Jean Ryhs è cronaca/descrizione del luogo morto nel quale la protagonista è rimasta prigioniera e breve narrazione della rapida discesa che ha portato in quel “deserted spot”, narrazione che non esce mai dall’ossessiva prima persona, che non si apre mai alla visione storico-collettiva, come succede, invece, in un altro testo del 1938, autrice un’altra donna esule e protagonista un’altra preda.

Ci si riferisce al romanzo, dal significativo titolo *La proie*, scritto dall’ebrea russa Irène Némirovski, racconto dell’ascesa e del fallimento di un giovane ambizioso di provincia, Jean Luc Daguerre, intenzionato a farsi strada nel bel mondo del *Tout Paris*. Non potendo in questa sede soffermarci su un’analisi puntuale del testo, è comunque interessante notare come in questo romanzo la Storia ufficiale e collettiva, del tutto assente nel romanzo di Ryhs, non solo funzioni come contesto della storia personale del protagonista, ma addirittura come specchio universale di un’intera generazione bruciata dalla stessa tragica energia degli spensierati anni folli.

⁵⁵ “My life, which seems so simple and monotonous, is really a complicated affair of cafés where they like me and cafés where they don't, streets that are friendly, streets that aren't, rooms where I might be happy, rooms where I never shall be, looking-glasses I look Dice in, looking glasses I don't, dresses that will be lucky, dresses that won't, and so on” (*Ibidem*, p. 46).

Sasha, invece, si muove o nell'assoluto presente, sciolta quindi da ogni riferimento storico-temporale oggettivo, o nel passato tragico dei ricordi, sempre comunque svincolata da qualsiasi legame referenziale concreto. D'altronde, l'esilio della sua autrice è ben diverso dall'esilio di Irène Némirovski per la quale la Francia non sarà mai modello di rappresentazione dello sradicamento ma al contrario mediazione identitaria capace di darle per la prima volta una patria, una lingua e la sua stessa vocazione letteraria. Niente poteva far presagire l'epilogo tragico della parabola brillante e assolutamente parigina della scrittrice ucraina-ebrea, convertitasi al cristianesimo, protagonista dei più riconosciuti salotti intellettuali e addirittura militante negli ambienti dell'estrema destra antisemita⁵⁶. Niente, se non forse il viso di Jean Luc che ritorna a sé solo nell'istante della morte, poteva immaginare la trasfigurazione di quella terra, assunta come emblema della libertà, in terra di rifiuto e deportazione.

Il destino di Irène Némirovski assomiglia in modo impressionante a quello dell'ebreo boemo Thomas Muritz, protagonista di *Marché à l'Etoile*, splendido racconto scritto in clandestinità dal partigiano Vercors. Jean Bruller, questo il vero nome dell'autore fondatore tra l'altro delle Éditions de Minuit che pubblicarono la maggiore parte delle opere letterarie della Resistenza francese, costruisce la parabola di un uomo per il quale la meta è "Parigi e più ancora quel punto del mondo, unico e fascinoso che ossessionava i suoi pensieri, nutriva i suoi sogni, gli esaltava l'anima: il ponte delle Arti"⁵⁷. Il racconto opera una lucida demistificazione dello statuto di Parigi come indiscussa capitale culturale, dallo "splendore scontato di Gerusalemme (...) traboccante di umanità e di storia, di quelle pietre, di quelle strade, di quei quartieri che vivevano nei romanzi di Dumas, di Balzac, di Eugène Sue"⁵⁸. Vercors ci offre il drammatico *pendant* ebreo dell'esilio parigino dagli splendidi anni '10 e '20 fino allo spaventoso suono delle mitragliatrici che uccidono Thomas e insieme a lui un sogno destinato a finire male. In questa storia "dell'agonia di un amore assassinato"⁵⁹ c'è tutta la disperazione del partigiano Vercors che, per colpa di quell'ultimo straniato sguardo dell'uomo tradito e ucciso con la complicità del "paese abbagliante" al quale ha "dato il suo cuore"⁶⁰, non potrà "più, mai, pensare alla Francia con la pura gioia di un tempo"⁶¹.

Il racconto di *Good morning, Midnight*, invece, sembra non essere sfiorato dal vento di questa storia collettiva: l'esistenza della sua protagonista, monade dalle finestre oscurate da tende color rosso scuro, rimane un punto isolato di dolore nel mare dell'indifferenza, una "straw" gettata impietosamente nel sangue nero delle

⁵⁶ Per la ricostruzione della controversa biografia di Irène Némirovski si rimanda a Weiss, J., *Irène Némirovsky. Biographie*, Éditions du Félin, Paris, 2005.

⁵⁷ Vercors, *Marché à l'Etoile*, trad. it. *Il cammino verso la stella*, in *Il silenzio del mare*, Einaudi, Torino, 1945, pp. 64-65.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 65.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 104.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 65.

⁶¹ *Ibidem*, p. 105.

arterie parigine, rifiutata dagli occhi illuminati delle case e abbandonata ai bordi di porte chiuse⁶². La storia di Sasha conosce solo due colori: il nero della notte, e il rosso scuro e rappreso che, sgorgando dalle vene fredde di quel figlio nato morto, infetta la protagonista con il virus della immortalità, contaminando l'ambiente circostante e stampandosi in modo indelebile nelle "red curtains" delle sue tante stanze, ovvero impedendo all'Io uno sbocco nel mondo. Alla luce del richiamo intertestuale alle tende che in *Tender is the Night* alludono alla deflorazione presunta di Rosemary e prefigurano la sua contaminazione e violazione da parte del nero Peterson, sembra che le "curtains" funzionino nei due testi come una sorta di correlato oggettivo, di espediente metonimico che, in quanto variazione della finestra realista concepita come apertura del personaggio al mondo, sovverte dall'interno il rapporto di contiguità tra dentro fuori, facendo del fuori una mera trasposizione/amplificazione della soggettività bloccata degli attori. Dick chiede, per ben tre volte e in tre ambienti diversi, di poter abbassare le tende per ripararsi dalla luce troppo forte di una scottante rivelazione, quella sulla passata relazione della Figlia di Papà con un altro uomo, e anche per proteggersi dal suo stesso impetuoso desiderio, dalla sua ossessione interiore. La tenda di Fitzgerald è sempre confine tra due spazi identici per sostanza, riconducibile al territorio convenzionalmente attribuito al soggetto, sia essa limite tra il super-io e l'inconscio di Dick o invece soglia già varcata dell'oggetto del suo desiderio. In entrambi i casi, la tenda abbassata traccia delle linee di frontiera interne al pensiero del protagonista, come tante suddivisioni prismatiche dell'Idea di Rosemary, e, dietro l'apparente esigenza di protezione dal mondo esterno, c'è la più urgente necessità di fuga da sé, che lega Dick e Sasha nello spazio congiunto di un unico gesto: "pull the curtains and shut the damned world out...".

In *Good morning, Midnight* la descrizione dell'*intérieur* mostra una certa ossessiva attenzione al dettaglio delle tende che diventano una sorta di superficie di scrittura del doloroso punto di arresto nella storia della protagonista. Di color rosso-scuro nel lungo presente descrittivo che conduce alla digressione centrale, le tende dell'unico "passato" di Sasha sono invece sottili e bagnate dalla luce, attraversate dalle "shadows" dei fiori posti sul davanzale, ombre danzanti come "swans dipping their beaks in water", come "the incalculable raising its head, uselessly and wildly, for one moment before it sinks down, beaten, into the darkness", come crani su lunghi e magri colli "plunging wildly when the wind blows, to the end of the curtain, which is their nothingness"⁶³. La catena di similitudini si sviluppa attraverso un progressivo assottigliamento dello spessore

⁶² "Early by 1939 her writing seemed untouched by the devastating political and military events which had occurred and the even more horrendous ones which were on the horizon. A passing reference in *Good morning, Midnight* to Franco's Spain and to the fact that it is October, 1937, are the only indications that outside world has changed very much since Marya Zelli's [protagonista di *Quartet*] first came to Paris in the aftermath of World War I (...) [her] work continued to rest on the power of style rather than new subject matter, intuition rather than analysis, the private rather than the public self" (cit. da Benstock, S., *op. cit.*, p.437).

⁶³ Rhys, J., *op. cit.* (1938), p. 128.

della realtà, in un crescendo parodico che, dall'immagine poetica del cigno, giunge a quella grottesca dei crani fino ad arrivare allo spettro della nientificazione. La tenda, all'inizio orizzonte di danza e pittura, diventa poi per antifrasi specchio della nullità dei segni disegnati dalla luce, esposizione crudele della contraddizione, inverso ghignante del pudico Velo di Maya. Come in Fitzgerald, la tenda può proteggere dall'irruzione del noumeno ma, prima o poi, inchioda i protagonisti alla tragica verità: Dick al sangue della deflorazione di Rosemary e di quella incestuosa di Nicole, Sasha all'arrivo, di lì a poco, della morte dagli abissi del suo ventre. Poco oltre, dopo la scena dalla levatrice, raccontata per frammenti e chiusa sulla visione del cartellino che cinge il corpo senza vita del bambino che si è rifiutato di vivere, la narratrice si abbandona a una descrizione che suona come fenomenologia del rosso-nero che d'ora in poi la seguirà ovunque in "many others rooms", ammiccando da "many others red curtains".

I stayed there, - scrive Sasha - looking down at the *dark red*, dirty carpet and seeing a *dark* wall in the hot *sun* - the wall so hot it *burned* your hand when you touched it - and the *red* and yellow flowers and the time of day when everything stands still.

Now the lights are *red*, dusky *red*, haggard *red*, cruel *red*. Strings plucked softly by a man with a long, thin nose and sharp, blue eyes.

Our luck has changed and the lights are *red*.⁶⁴

La trama semantica del brano articola, attraverso una serie di iterazioni lessicali, di riprese-variazioni del primo *dark red* e di scelte verbali che alludono ai colori delle fiamme, il motivo cromatico del rosso invadente e onnipervasivo che tinge il cielo dominato da un sole caldo come il fuoco, che si staglia sul muro infiammato e sui fiori del davanzale e che, soprattutto, si riflette sulle luci "crepuscolari", smunte e crudeli. Questo quadro *dark red* costituisce la soglia tra il crepuscolo e la notte piena, tra il passato e il presente, tra la narrazione e la descrizione. Di lì a poco rinizierà la cronaca dell'istante notturno e maligno, rinizieranno le strade scure e senza nome, gli hotel anonimi e squallidi, l'invincibile solipsismo, la ricerca spaesata di volti amici oltre le case chiuse della grande città. Il narratore si fa di nuovo prevalentemente descrittore di quadri neri, poeta sperduto alla ricerca di verità più profonde, di parole che non obbediscano alla perversa logica della catena ossessiva, sguardo baudelairiano "qui regarde une fenêtre fermée" perché "il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle"⁶⁵, perché la storia è leggenda di un viso o un gesto intravisto oltre i vetri "al di là delle onde dei tetti". D'altronde come sostiene Sasha "the truth is improbable, the truth is fantastic" e

⁶⁴ *Ibidem*, p. 140.

⁶⁵ Baudelaire, C., *Le spleen de Paris* (1867), trad. It, con testo a fronte di Alfonso Berardinelli, *Lo spleen* di Parigi, Garzanti, Milano, 2004, p.160.

forse avrebbe annuito di fronte alla perentoria indifferenza di Baudelaire di fronte alla realtà, di poca importanza se in fin dei conti è la leggenda ad aiutare “a vivere, a sentire che io sono, e ciò che sono”. Non è più l’Io penso cartesiano, né l’appercezione kantiana a dare certezza ontologica all’uomo quanto piuttosto, parafrasando Foucault, *il fare*, ovvero *lo scrivere* storie, in una parola l’Io Immagino. Ed è questa tensione a percorrere l’intero ed eccentrico romanzo di Jean Rhys, la cui protagonista si costruisce nell’atto stesso della visione e si narra a partire dall’oltre dischiuso dalle sue descrizioni. Come l’Io lirico delle *Finestre*, anche Sasha cerca il suo nuovo racconto e lo fa bussando disperatamente agli usci ghignanti delle case parigine, sperando che una candela accesa le riveli la trama della sua stessa storia, che le bocche dei palazzi le confidino qualche segreto, la invitino a entrare per presentarle un Tu in carne e ossa con il quale poter colmare lo iato tra le parole di oggi e domani⁶⁶.

La Parigi di Jean Rhys, in linea con la ricca tradizione romantica, è essere vivente, pensante e addirittura parlante ma, come accadeva, quasi sempre, nelle grottesche visioni ottocentesche, l’umanizzazione riguarda singoli porzioni di spazio, luoghi scelti, mai la città nella sua totalità. A differenza, però, della *Nôtre-dame* di Hugo o del parco dei *Buttes-Chaumont* di Aragon o ancora della *Place Dauphine* di Breton, della *banlieu* di Apollinaire, della *rive droite* surrealista, i luoghi parigini di *Good morning, Midnight* si riducono, eccezion fatta per qualche *café*, a case alberghi e strade che potrebbero essere veramente in qualsiasi altra città, perché appartengono a quella vasta e disseminata *Unreal city* abitata da molti degli scrittori esuli di lingua inglese. L’Hôtel “Without-a-Name in the Street Without-a-Name” rappresentano, da un lato, i due confini interni alla casa dell’Io, popolati da clienti “[who] have no names, no faces”, diventando metafora di un’assoluta chiusura esistenziale, e dall’altro due immagini di quell’anomia metropolitana particolarmente “red cruel” con gli *expatriés* poveri. Un ulteriore livello di lettura, che abbia in mente la figura angosciante dell’edificio kakfiano descritto in apertura, potrebbe ravvisare in questa apparente ostinazione alla rarefazione oggettiva anche un tentativo di rappresentazione del Potere anonimo, senza volto né nome, che, come un’istanza verticale, grava sul destino del personaggio. D’altra parte le case parigine prive di finestre accese o porte ospitabili, ma “just frowning darkness”, “leering and sneering”, hanno la stessa anima inquisitoria del poliziotto che, dietro l’angolo, aspetta il passante rigettato per rivolgergli lo stesso sorriso di scherno e rifiuto. La città diventa la sede di un potere imperscrutabile che, pur senza nome, sa bene “who to frown at”, un potere che appare dotato di un’ipercoscienza oscura e mostruosa, simile a quella delle spietate bestie mitiche, che nella contemporaneità godono di un indiscusso vantaggio: nessun eroe è in grado come Eracle di annientare l’Idra, nessun uomo può come Edipo rispondere

⁶⁶ “All the same, he's quite right. Tomorrow I must walk into that café and go to that same table on the terrace and have a drink. But when I think tomorrow there is a gap in my head, a blank - as if I were falling through emptiness. Tomorrow never comes” (Rhys, J., *op. cit.* (1938), 159).

agli indovinelli di morte della Sfinge. Nell'assoluta intransitività del rapporto tra uomo e ambiente e di quello tra uomo e divino, ugualmente segnati dall'assenza e dal silenzio, la Città infernale regna indisturbata, mostro di ferro che si auto-genera continuamente, offrendo allo spettatore muto il paradosso di una sinistra moltiplicazione dell'identico nelle "same rooms" e "same stairs" di luoghi senza nome. Per riuscire ad avere un incontro autentico, Sasha deve riuscire a tacitare il suono del treno che sussurra "Paris, Paris, Paris, Paris...", a spegnere la rabbia di Madame Vénus e il volto nascosto nella folla di Phoebus Apollo. D'altronde sa bene che "all that is hallucination" che "Apollo is dead, Venus is dead, even Jesus is dead". Dopo la fuga plateale del divino, sotto il tiranno durkheimiano dell'Anomia, non resta che strappare qualche minuto al destino di distruzione, concedendosi come fa l'io narrante di *Tropic of Cancer* qualche coito, qualche sbronza e qualche passeggiata ancora lì "sul mozzo della ruota", decidendo, come farà Sasha, di aprire la porta a un amante passeggero. Così forse per un po' le finestre saranno di nuovo illuminate e rilasceranno ancora l'ombra di qualche nuova storia recuperata all'inevitabile tramonto della propria eternità dimenticata e sepolta chissà dove, strappata a quella tremenda "blackness" che "changing faintly, slowly, but always the same" fagocita tutto il passato e il futuro, diventando onnipervasiva simultaneità, "dead centre" declinabile solo al presente. Parigi è questa oscurità fitta dove tutto sembra diverso, quartieri palazzi donne *café*..., e invece è inevitabilmente uguale. È Parigi, capitale culturale che attrae i maniaci e gli indemoniati di tutto il mondo, a rappresentare per un'intera generazione il *monstrum* della contemporaneità.

Sasha prima di consumare la sua storia e iniziarne un'altra, ci lascia un'ultima grottesca immagine di quel che è restato del mondo, in una fantasmagoria che non si concede il misticismo utopico di Benjamin. Il suo amante non è l'Angelus sterminatore che porterà alla palingenesi dell'umanità perché la salvezza nel 1938 è quasi sempre rigorosamente individuale e quasi sempre come in un altro testo di quel crepuscolare anno, *La Nausée*, viene dall'arte. I quadri seguono Sasha lungo la strada facendole incontrare "misshapen dwarfs [who]juggle with huge coloured balloons, the four-breasted woman [who] is exhibited, the old [who] prostitute waits hopelessly outside the urinoir, the young one under the bec de gaz"⁶⁷. Questi sono gli unici compagni immaginari di una storia fino all'ultima pagina, fino a quell'inaspettato incontro, giocata sul filo della più straniante irrealtà. D'altronde come potrebbe essere altrimenti se

All that is left in the world is an enormous machine, made of white steel. It has innumerable flexible arms, made of steel. Long, thin arms. At the end of each arm is an eye, the eyelashes stiff with mascara. When I look more closely I see that only some of the arms have these eyes - others have lights. The arms that carry the eyes and the arms

⁶⁷Rhys, J., *op. cit.* (1938), p. 101.

that carry the lights are all extraordinarily flexible and very beautiful. But the grey sky, which is the background, terrifies me And the arms wave to an accompaniment of music and of song. Like this: 'Hotcha - hotcha - hotcha 'And I know the music; I can sing the song⁶⁸

Il swing che si ascolta tra le macerie babilonesi è un “Hotcha - hotcha – hotcha” ondulatorio che non smette mai di venire.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 187.

Premessa.

Il folgorante *Voyage au bout de la nuit*, romanzo di Louis Ferdinand Destouches, in arte Céline, pubblicato nel 1932, appare come una descrizione romanzata della lunga notte che si apre in Place Clichy al suono delle truppe in marcia verso la guerra e si chiude al richiamo di un rimorchiatore che “appelait vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne, et nous, tout qu’il emmenait, la Seine aussi, tout, qu’on n’en parle plus”¹. Tra le due sirene si snoda la narrazione passando attraverso i campi di battaglia, gli ospedali per feriti poco patriottici e per niente desiderosi di morire, traversate atlantiche dalla Francia al Congo e dall’Africa agli Stati Uniti, le fabbriche di Detroit, il ritorno a casa, in un altro fetido margine, la città di *banlieue* da lui chiamata Garenne Rancy e i ripetuti tentativi di sfuggire al ghetto notturno che avvolge il narratore sin dall’incipit. Tutti i luoghi descritti sembrano un ampliamento del *thème titre* contenuto nel titolo, variazioni della metafora “bout de la nuit”, confini estremi per i poveri della terra, mentre la narrazione diventa viaggio infernale e “imaginaire” che va costantemente e inesorabilmente “de la vie à la mort”, per fermarsi “de l’autre côté de la vie”².

Se negli altri testi presi in esame l’immaginario costituiva il “bord”, la soglia o lo scarto per raggiungere una pienezza di senso, frontiera cancellata tra Giorno e Notte, Vita e Morte Io e sé, in Céline esso appare come il “bout” finale di una onnipervasiva “Nuit”³, di una ininterrotta stagione invernale all’ombra fitta del

¹Céline, L. F., *Voyage au bout de la nuit* (1932), Gallimard, Paris, 1952, p. 505. Tutte le citazioni riportate nella traduzione italiana sono tratte, salvo indicazione, dall’edizione Corbaccio, Milano, 1992 (trad. it. di Ernesto Ferrero).

² *Ibidem*, p. 5.

³ Nel *Trésor de la Langue française Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècle (1789-1960)* (publié sous la direction de Paul Imbs de l’institut, Tome Quatrième, éditions du centre national de la recherche scientifique 15, quai Anatole – France – Paris -7, 1975), come primo significato “le bout est celui d’un objet”, come secondo “le bout est celui d’un espace d’une certaine étendue, qu’on peut parcourir en marchant droit devant soi”, come terzo è “Portion extrême d’un espace de temps, d’une durée, d’une certaine étendue”. Tralasciando il primo dei significati riportati sopra e guardando più da vicino il secondo e il terzo, si legge, per quanto riguarda il significato riferito allo spazio che “Il y a deux bouts à raison d’un bout pour chacun des deux sens de la marche” o invece che “le bout est considéré par rapport à un seul point de départ: il n’y a qu’un bout, celui qui est en fin de parcours Point terminal. *Bout du chemin, d’une route, etc...*”. Lo stesso vale per il *bout* che definisce una porzione dello spazio del tempo o una sua durata: “Il y a deux bouts, le temps étant considéré comme un espace dont on considère le début et la fin” oppure “il n’y a qu’un bout, le temps étant considéré comme une marche irréversible vers son terme”. In questa seconda variante abbiamo un’ulteriore ripartizione, molto significativa per far luce sul significato del *bout* nel romanzo: “la durée est celle du mouvement diurne ou annuel de la terre” e qui il Dizionario riporta proprio l’espressione *au bout*

patibolo-spettro delle allegorie baudelairiane. Il viaggio del protagonista Bardamu non ha niente di epico né di eroico, né tanto meno può essere considerato itinerario epistemologico verso la conoscenza di sé. Si tratta piuttosto di una fenomenologia delle aberrazioni metropolitane, una partita univoca e intransitiva tra le *Roi misère* e i suoi miserabili, vigliacchi sudditi piccolo-borghesi⁴, un'epopea collettiva che non mira al rovesciamento della relazione servo- padrone, né alla liberazione delle coscienze infelici quanto piuttosto al riconoscimento cinico e disincantato della terribile, e per niente tragica, verità dell'esistenza ovvero alla demistificazione spudorata dell'essenza dell'uomo. Se il narratore può seriamente dubitare “qu'il existe d'autres véritables réalisations de nos profonds tempéraments que la guerre et la maladie, ces deux infinis du cauchemar ”⁵, non ha nessun dubbio nell'affermare che “la grande fatigue de l'existence n'est peut-être en somme que cet énorme mal qu'on se donne pour demeurer vingt ans, quarante ans, davantage, raisonnable, pour ne pas être simplement, profondément soi-même, c'est-à-dire immonde, atroce, absurde”⁶ e che l'incubo peggiore sia quello “d'avoir à présenter toujours comme un

de la nuit, o “La durée est celle de la vie, d'une tranche de vie” e qui compare a titolo d'esempio una citazione da Lamartine, *au bout de la vie* (Lamartine, *Harmonies*, 1830, p. 425). In Littré, E., *Dictionnaire de la langue française*, (Gallimard Hachette, Paris 1964, Tome I pp. 1190-1194) l'ordine è il seguente: “1) la portion qui termine un corps, un espace, 2 extrémité des parties du corps. 3) le bon bout, le côté par où il convient de prendre une chose 4) le haut bout, la place la plus honorable 5) ce qui garnit l'extrémité de certains choses 6) Petite partie. Petit morceau. 7) terme, point où quelque chose cesse. Le bout de l'année. Au bout de huit jours. Le bout du chemin. « au bout de quelques jours le voyageur arrive » (La Font. *Fabl.* VIII, 9) Bout de l'an, service funèbre qui se célèbre un an après le décès de quelqu'un, 8) terme de marine. L'avant, la proue d'un navire”. Secondo quanto si cercherà di dimostrare in questo lavoro e che ora si acquisisce in via provvisoria dando conto solo del livello linguistico e non del contesto dell'enunciazione, il significato dell'espressione *au bout de la nuit* vive in bilico tra il secondo e il terzo dei significati registrati dal primo dei Dizionari qui citati, aderendo parzialmente al settimo significato riportato dal Littré. Per dovere di chiarezza, si deve anzitutto precisare che i due significati riferiti allo spazio e al tempo sono presi qui solo nelle loro rispettive seconde opzioni: “il n'y a qu'un bout”, sia a livello di spazio percorso che a livello di durata trascorsa. Inoltre, la duplicità semantica che caratterizza la seconda delle varianti previste per il *bout* come porzione di tempo, suggerisce una durata riferibile sia al movimento naturale che a quello della vita, due significati che nel testo di Céline arrivano a sovrapposizione sancendo l'isotopia tematica tra notte e morte, ovvero tra *au bout de la nuit* e *au bout de la vie*, presente nel testo nella riformulazione data nell'esergo di *de l'autre côté de la vie*. Il viaggio di Bardamu percorre lo spazio fino al “termine” di tutte le strade e fino alla fine della notte. L'ultima notte e l'ultima strada coincideranno con il “termine della vita” di Robinson e anche con la fine totale dell'umanità ancora rimasta al narratore. Il racconto va *au bout* ovvero nel “point où quelque chose cesse”.

⁴ “Soldats gratuits, héros pour tout le monde et singes parlantes, mots qui souffrent, on est nous les mignons du Roi Misère” (Céline, L.-F., *op.cit.*, p.9).

⁵ *Ibidem*, p. 418.

⁶ *Ibidem*, p. 418.

petit idéal universel, surhomme du matin au soir, le sous-homme claudicant qu'on nous a donné ”⁷.

Il narratore, sotto-uomo claudicante, rinuncia da subito a una rappresentazione idealistica e idealizzata della realtà e dell'Io che la abita, per la riscrittura delle sue “memorie del sottosuolo” che puzzano come le fogne sempre aperte e rigurgitanti di tutti i margini del mondo o, meglio, come quel prolungato e ininterrotto affronto che “qui è, in permanenza, la vita”⁸. Se nel narratore Bardamu si nasconde la voce incancrenita dello scrittore Céline, maschera autoriale e decapitata del compassionevole e schivo dottor Destouches, il personaggio- Bardamu sembra pretesto per raccontare la parabola nerissima del suo alter ego Robinson, le cui tracce costituiscono il vero itinerario notturno del racconto⁹.

Dovendo in questa sede concentrare l'attenzione sulla sola Parigi, ci sia però concessa qualche divagazione negli altri territori del viaggio di Bardamu, a motivo dell'espansione metaforica del cronotopo del romanzo, il *bout de la nuit*, che è sia punto di partenza che meta, sia luogo singolo che, come negli altri testi presi in esame, spazio letterario. Le ombre del Congo, variazione maledetta e infelice delle fantasmagorie anni '20 del Soupault di *Rose des Vents*¹⁰, appaiono un'estensione metonimica dell'oscurità delle zone in guerra come della penombra che caratterizza l'esistenza monca negli ospedali. Lo stesso si può dire per New York con i suoi metro, i suoi cinema e le sue donne, inverso speculare dell'inferno parigino, e ancor di più per Detroit, la cui descrizione, concentrata sulle fabbriche, serve da modello

⁷ *Ibidem*.

⁸ Altman, G., *Les Goncourt avaient un grand livre, ils ne l'ont pas choisi... Rencontre avec L. – F. Céline médecin, et auteur du «Voyage au bout de la nuit»*, «Monde», 10 dicembre 1932, pp. 8-9; in *Céline et l'actualité littéraire*, testi riuniti da Dauphin, J-P. e Godard, H., Gallimard, Paris, 1976; trad it. *Céline e l'attualità letteraria 1932-1957*, SE, Milano, 1993, p. 25.

⁹ “Un libro sconcertante, scioccante, brutale. Un urlo in una zona di periferia. Un folle, Bardamu, che racconta la sua storia o piuttosto attraverso la sua quella del suo amico Robinson: un uomo che ha visto nella guerra solo atrocità, che ha disertato, che in Africa, in un posto impossibile, fradicio di febbre, è stato venduto dai suoi negri, è passato in America su una galera di delirio, ritorna in Francia, macchiana un assassinio, s'imbatte nella morte, la scansa, gestisce delle mummie nei sotterranei di una cattedrale, si appresta a sposarsi, ad essere felice, riparte e finisce per crepare di due palle nel ventre per mano della fidanzata, sulla finta pelle di un taxi” (Bromberger, M., *Le prix Théophraste Renaudot. Le docteur X..., alias M. Céline. Une interview dans une clinique*, «L'intransigeant», 8 dicembre, 1932 pp. 1-2, in Dauphin, J-P. e Godard, H., a cura di, *op. cit.* (1973), p.19).

¹⁰ Come osserva Bancquart nel suo studio sulla Parigi dei surrealisti, in Philippe Soupault, “écrivain de la liquidité”, la città si confonde talvolta con l'oceano. “Dans la *Rose des Vents*, - nota Bancquart – les maisons deviennent des transatlantiques en marche vers le Congo”. (*op. cit.*, p. 16). Ecco i versi di Soupault nei quali si realizza la trasfigurazione notturna di Parigi “Nôtre-Dame cache le Gaurisankar et les aurores boreale/la nuit tombe goutte à goutte/ j'attends les heures ”. A parte rare eccezioni però, tra le quali si ricorda la scena di *Il était une Boulangère* di Péret nella quale Pio VII viene trasportato da Parigi a Roma, al Sahara e al mare, i primi testi surrealisti sono per la maggior parte ambientati a Parigi e condividono una rappresentazione essenzialmente primordiale dello spazio.

per la livida rappresentazione della *banlieue* parigina che condivide con la città oltre oceanica il cielo zeppo di colate di fumo.

La descrizione dell'oscurità finale insieme all'attenzione ossessiva per gli elementi ctoni attraversano il romanzo, dando alla narrazione un'ulteriore garanzia di coerenza semantica e facendo del suo autore protagonista un "mercante di nuvole" che compie fino in fondo l'empia profanazione del cielo iniziata dal Baudelaire de *La Beatrice*. In nessuna altra opera della "notte" si arriva a un simile totale disincanto, forse perché ancora si spera nella mediazione del *bord*, crepuscolo nella Rhys e alba nella Barnes, figure della soglia dove Giorno e Notte tentano un ultimo abbraccio¹¹.

¹¹ La relazione tra Giorno e Notte è tematizzata in tutti i testi analizzati nel presente lavoro. Genette nel suo *Figures II* (Édition du Seuil, Paris, 1962; trad it. *Figure II*, Einaudi, Torino, 1972) dedica alcune pagine alla disamina di tale relazione nella poesia francese, avvertendoci che si tratta di considerazioni premilinari condotte sul piano linguistico e che necessitano di un ulteriore approfondimento. Il critico francese parte dalle note considerazioni che Blanchot avanza nel suo *L'espace littéraire* sulla relazione inclusiva che decentra il rapporto oppositivo e quindi esclusivo tra *nuit* e *jour*, per notare come i due termini subiscano una forte risemantizzazione. Dopo aver chiarito che l'opposizione è linguistica e non derivabile dall'esperienza fisica che registra un passaggio naturale e quasi insensibile tra giorno e notte, dettato dal sorgere e dal calare del sole, Genette nota che, se in uno dei significati "il giorno esclude la notte, nell'altro la comprende" perché per usare le parole di Blanchot il giorno è il tutto del giorno e della notte. Sulla base di questa osservazione, Genette ragiona sulla polisemia della parola *giorno* concludendo che "la confusione lessematica tra il giorno in senso ristretto e quello che potremmo chiamare l'archigiorno indica chiaramente che l'opposizione tra giorno e notte è una di quelle opposizioni che i fonologi chiamano privative, tra un termine marcato e un termine non marcato". Il giorno è ovviamente il termine non marcato mentre la notte "quello che marchiamo e rimarchiamo", il giorno "è l'essenziale", la notte "la divergenza, l'alterazione". Se così stanno le cose, la notte è l'altro, il rovescio del giorno, suo contrario più di quanto il giorno non sia contrario della notte, ed è proprio per questo che è la notte ciò di cui si parla. Senza ripercorrere tutte le interessantissime analisi fonologiche portate avanti dal Genette e concentrandosi più sulla parte dove il critico esamina la "forma del contenuto", è utile richiamare almeno alcune considerazioni strettamente riguardanti il livello del significato. Genette nota come "la sola relazione semica davvero simmetrica è quella che contrappone il giorno e la notte sul piano temporale, come frazioni separate dal sorgere e dal calare del sole, e anche, metaforicamente, come simboli della vita e della morte" mentre più incerta appare "l'antitesi tra il giorno come luce e la notte come oscurità". Inoltre, Genette sottolinea come in *nuit* si trovi "un seme spaziale di cui invece *jour* sembra privo", osservando come quella che egli definisce la "spaziosità" della notte, legata forse all'espansione cosmica del cielo notturno, sia essenzialmente ambivalente perché "è contemporaneamente metafora d'esteriorità e d'interiorità, d'altezza e di profondità". Una delle ipotesi principali che fondano il mio lavoro sostiene come in tutti i testi presi in esame l'attenzione estrema al motivo della notte si basi proprio sull'assoluta preminenza delle strutture spaziali e sulla stessa risoluzione della temporalità in chiave spaziale. Non volendo svelare ciò che si cercherà di dimostrare nel corso del presente capitolo riguardo al romanzo di Céline, mi sia però concesso anticipare surrettiziamente una conclusione, sulla scia di un'osservazione linguistica di Genette che, notando come la fortuna della lingua francese dipenda dall'aver mascolinizzato il giorno e femminilizzato la notte rendendoli membri di una coppia, giustifica partendo dal livello grammaticale l'investimento simbolico che *jour* e *nuit* subiscono nella lirica francese. La notte diventa "simbolo di

Se in *Nightwood* cielo e terra s'incontrano nella città-discorso del Dottore, se in *Goodmorning, Midnight* tutto il racconto è teso a strappare un po' di luce all'impenetrabile e respingente oscurità parigina, se in questi, come negli altri romanzi coevi, la parola deve sfuggire alla sinistra riproduzione dell'identico offerta dallo specchio, facendosi carico dell'eterno ritorno, in *Voyage au bout de la nuit* il cielo baudelairiano, "nuage funèbre et gros d'une tempête, / qui portait un troupeau de démons vicieux/, semblables à de nains cruels et curieux"¹², diventa l'unica onnipervasiva dimensione. In alto e in basso un'unica direzione, direbbe Eraclito e con lui Eliot, mentre Céline potrebbe parafrasare il frammento del filosofo semplicemente dicendo che qualsiasi itinerario è una finzione e che "in alto e in basso", per mare o per terra, si riversa tutta una squadriglia "venue là de partout pour attendre, tremblante, que s'ouvrent derrière la Tour les grandes portes de la Nuit"¹³. In alto e in basso, un unico dilagante confine, un unico immenso "luridume" le cui porte conducono semplicemente da un incubo all'altro. Come sottolinea Evelyn Cohen, autrice tra l'altro di un recente libro dedicato al tema dello *chiffonnier* in Benjamin e Kafka, *Voyage au bout de la nuit* rappresenta un "tournant" nella letteratura francese, dopo il quale "désormais on peut regarder Paris depuis la banlieue"¹⁴. Con Céline si fa strada uno sguardo alternativo a quello scintillante del *Tout Paris* anni '20 come a quello delle coeve *flâneries* surrealiste. Se si esclude Jules Romains, lo scrittore che fu capace di restituire un'immagine sincretica di Parigi nella sua globalità ricostruendo i movimenti all'interno della metropoli¹⁵, tutti

quel luogo materno, di quelle viscere ove tutto inizia (...) viluppo inestricabile d'istinto vitale e d'attrazione mortale". Djuna Barnes intuisce sicuramente questa superiorità che il francese ha rispetto alla lingua inglese, nella quale *night* e *day* sono rigorosamente neutri. O'Connor, infatti, depreca la logica americana dei distinti, incapace di cogliere la profonda relazione che i francesi percepiscono tra giorno e notte, e dichiara di voler mostrare come giorno e notte siano legati dalla loro stessa divisione. Bardamu, il narratore di *Voyage au bout de la nuit* va ancora più in là, perché il suo viaggio è una vera e propria discesa agli inferi, condotta su un sentiero eminentemente genealogico che può nascere e svilupparsi grazie all'istinto vitale racchiuso nella *nuit* evocata fin dal titolo, ma che si chiude sancendo la vittoria del richiamo di morte con il quale si apre il romanzo.

¹² Baudelaire, C., *Fleurs du Mal* (1857), in *Les Fleurs du Mal* trad. it. di Attilio Bertolucci, *op. cit.* (1999), p. 218.

¹³ Céline, L. F., *op. cit.* (1932), p. 263.

¹⁴ Cohen, E., *op. cit.*, p. 269.

¹⁵ Come sottolinea Evelyn Cohen nel già citato lavoro su Parigi, la "perception de l'espace urbain comme un espace de séparation contraste avec celle développée par Jules Romains qui, tout en lisant la ville selon des « lignes de lecture », propose une image globale de Paris qui correspond à son désir d'embrasser la forme de la ville dans son ensemble. Il a nommé cette conception l'«unanimisme»: "je crois fortement que les rapports de sentiments entre un homme et sa ville, que la pensée totale, les larges mouvements de la conscience, les ardeurs colossales des groupes humains sont capables de créer un lyrisme très pénétrant ou un superbe cycle épique". (*Ibidem*, p. 272). Cohen ricorda come Bancquart insista sulla preferenza assoluta accordata dai surrealisti alla Parigi dell'energia collettiva, in chiara polemica con la Parigi della storia e della riflessione. Su questa base, "elle oppose le Paris de Jules Romains qui révèle la force de la foule au Paris de surréalistes qui est l'expression de l'inconscient collectif de la foule" (*Ibidem*, p. 264). Romains, aggiunge Cohen, "comprend que la

gli altri autori, sul solco di una tradizione antica e specialmente romantica, hanno preferito alla dialettica tra il tutto (sintetico) e le parti (analitiche) della capitale una visione frammentaria o parziale che scavasse delle nicchie e dei limiti all'interno del tessuto urbano edificandovi la casa di ogni parola e racconto¹⁶.

ville ne sera bientôt plus celle des piétons mais qu'elle devient celle de la foule qui se rend au travail et traverse de part en part l'agglomération dont le centre actif se déplace vers l'ouest." (*Ibidem*, p. 272) Se le *propre* della Grande Ville rappresentata ne *Les hommes de bonne volonté* "c'est de mêler à des types, des métiers, présents dans la rue, les maisons, la possibilité de l'anonymat", dando così conto della eterogeneità del tessuto sociale urbano e offrendo una visione d'*ensemble* della città, si può dire, con Cohen, che Romaines rappresenta in tal senso "un des seuls écrivains qui nous fasse percevoir la dimension, le mouvement d'une agglomération urbaine" (*Ibidem*, p. 286).

¹⁶ Molti studi sono stati dedicati all'individuazione delle preferenze accordate da singoli autori, o da interi movimenti letterari, a determinati luoghi parigini. Gli scrittori del gruppo surrealista, che come osserva Bancquart "évoquent non pas le séjour dans un lieu (...) mais l'itinéraire", malgrado la diversità dei loro diversi percorsi, manifestarono una netta predilezione per la *rive droite*: "quartier des Halles, des affaires, des journaux et Nord populaire de la ville". (Bancquart, M.C., *op. cit.*, pp. 17-18). Il primo aprile del 1922 la rivista "Letteratura" pubblica una lista delle preferenze accordate dagli scrittori ad alcune "choses" che li circondano e tra queste, ovviamente, ai "luoghi" parigini. "Dans le questionnaire figurent donc les jardins publics: Aragon indique les Buttes Chaumont [nel *Paysan de Paris*], Breton le square des Arts et Métiers, Péret le square de la Trinité, Soupault les Tuileries; et les quartiers de Paris: Aragon indique le Carrefour Belleville Oberkampf, Breton la porte Saint-Denis, Péret le Boulevard Sébastopol, Soupault la Chaussée -d'Antin" (*ibidem*, p. 18). Si rimanda, per un approfondimento che include anche gli artisti legati al movimento surrealista, a Durozoi, G., *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 1997, in particolare all'analisi de *Le Paris surréaliste* (pp. 177-83). Una panoramica generale che dia conto della geografia intellettuale di Parigi è offerta dallo studio, qui più volte citato, di Cohen, nel quale si riconosce "l'existence de galaxies, de réseaux autour de figures reconnues des différents milieux intellectuels de la capitale: autour de Jean Cocteau et du tout Paris, des surréalistes, des milieux de la droite extrémiste, des intellectuels de Montparnasse, de Montmartre, des milieux odéoniens, des écrivains américains ou russes, des écrivains exilés (...)" (Cohen, E., *op. cit.*, p. 234). Brevemente possiamo ricordare che Carco e MacOrlan vengono riconosciuti come referenti privilegiati nella descrizione di Montmartre, Garric di Belleville, l'estrema destra si contende, come indica la ricostruzione di Sirinelli (*Génération intellectuelle. Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*, 1988), le zone intorno alla Sorbona, mentre per la folta presenza di esuli nel quartiere Montparnasse si rimanda a Caracalla, J. P., *Les exilés de Montparnasse*, Gallimard, Paris, 2006. Occorre inoltre segnalare che la *rive gauche* diventa, grazie alla Maison des Amis des Livres di Adrienne Monnier e alla Skakespeare & co di Sylvia Beach, una zona di incrocio letterario, mostrando, tra l'altro, una significativa concentrazione di voci femminili che vivono "regroupés au Quartier Latin, (...), dans un étroit périmètre autour de l'Odéon, du quartier Saint - Germain - des - Prés" (Cohen, E., *op. cit.*, p. 237). Su quest'ultimo aspetto è di fondamentale importanza lo studio di Shari Benstock, *Women of the Left Bank* (University of Texas Press, Austin, 1986) oltre, ovviamente, alle memorie autobiografiche di Beach e di Monnier, che della *rive gauche* ha scritto: "la rive gauche m'appelait et m'appelle encore, elle ne cesse de m'appeler et de me retenir". Una disamina esaustiva della Parigi letteraria da Rousseau a Baudelaire è offerta dallo studio qui già citato di Citron (*op. cit.*, 1962), mentre per una panoramica sui luoghi letterari si rinvia a Clébert, *Les hauts lieux de la littérature à Paris*. Sono molti anche i testi letterari dedicati alla descrizione della città. Tra questi si ricordano, rimandando per gli altri alla bibliografia ragionata riportata in fondo al lavoro: i *Beaux Quartiers* di Louis Aragon, *Le Pieton de Paris* di Jean Paul Fargue e, per uno sguardo molto diverso, *Paris vécu* di Daudet, che si apre con la

In Céline questo luogo privilegiato è sempre una linea di frontiera¹⁷, un confine e in questo senso la *banlieue* “comme un espace de relégation, très éloigné du périmètre de la vie intellectuelle”¹⁸ rappresenta la trasposizione metonimica *par excellence* della metafora testuale del *bout*. Il racconto inizia a Place Clichy e ci conduce *de l'autre côté de la vie*. Il tempo è quello di “un’epoca di miseria senza arte”, lo spazio una dilagante *banlieue*, l’uomo è quello “nudo spogliato di tutto, anche della fede in se stesso¹⁹” e il suo autore, che si proclama “un uomo finito”, è “un medico di poveri, il medico di uno di quegli ambulatori della banlieue operaia”²⁰, di quelle zone “tetre, sordide, accerchiate da fumi e officine, che dispiegano i loro terreni incolti, le loro lottizzazioni, il loro grandi viali deserti, e l’acqua livida di una Senna lontana”²¹. I personaggi di questo romanzo che “non è una storia” sono “dei fantasmi (...) apparizioni frenetiche e miserabili che percorrono l’atmosfera quasi stravolta di questo viaggio (...) che va fino al fondo della notte, fino al termine della notte (...) fantasmi che riassumono l’uomo, la «condizione umana»”²². Questo è il libro di Céline, un’epopea senza eroi sull’invincibile male di vivere di Bardamu, sul fallimento totale di Robinson, disgustato dall’universo intero, e un po’, anche, sull’amore deluso del dottor Destouches. *Voyage au bout de la nuit* non ha storia perché, come si cercherà di dimostrare nel prosieguo del lavoro, la sua storia è l’eterno ritorno di un unico miserabile destino, perché lo spazio-tempo del racconto è rappresentato da un fagocitante punto di periferia e da una notte dilagante che si apre sul sacrificio di massa e si chiude su quello singolo di un povero capro espiatorio incapace ormai di vivere la tanto agognata tranquillità borghese²³.

descrizione del Marais, quartiere d’infanzia dello scrittore e la cui seconda parte, meno importante della prima, è interamente dedicata alla riva sinistra.

¹⁷ A sostegno di tale lettura, si ricorre all’autorevole pensiero di Cohen che, nel suo già citato saggio, evidenzia come Céline insista sempre “sur les lignes de séparation de l’espace urabain”, opponendo “la ville et la campagne, Paris et la banlieue, la rive droite et la rive gauche, l’est et l’ouest” e dipingendo di continuo “les barrières, les frontières au sein de la ville que ce soit les barrières d’octroi ou la ligne de la zone” (Cohen, E., *op. cit.*, pp. 271-72). Tutte le coppie oppostive annunciate attraverso queste poche *parole d’altri*, saranno analizzate lungo il corso del lavoro cercando di svelarne la dipendenza genetica da alcune macroproposizioni tematiche e semantiche che, a mio avviso, organizzano l’intera struttura testuale.

¹⁸ Cohen, E., *op. cit.*, p. 268.

¹⁹ Launay, P.-J., *L.-F. Céline le révolté*, «Paris soir», 10 novembre 1932, p. 8, in Dauphin, J-P. e Godard, H., a cura di, *op. cit.* (1973), p.13.

²⁰ Altman, G., *op. cit.* (1932), in Dauphin, J-P. e Godard, H., a cura di, *op. cit.* (1973), p. 25.

²¹ *Ibidem*, p. 28.

²² *Ibidem*, p. 29.

²³ Come dichiarò lo stesso Céline in un’intervista rilasciata nel 1932: “il significato della storia? (...) è l’amore di cui ancora osiamo parlare in questo inferno, come se si potessero comporre quartine in un macello. L’amore impossibile oggi. Robinson lo cerca come tutti, con il denaro un altro bene indispensabile. Finisce finalmente per trovare un angolo tranquillo, delle rendite, una donnina che lo ama. E tuttavia non può restarci. Deve partire quando ha tra le mani la felicità borghese, una casetta, una sposa affettuosa, dei pesci rossi. Dice a se stesso che è una cosa folle essere così. Se ne va.

I) Place Clichy: il punto zero del viaggio e del racconto.

Il racconto si apre a Place Clichy, Montmartre. In un *café* siedono Bardamu e l'amico Arthur Ganate, "un étudiant, un carabin lui aussi, un camarade"²⁴. Insieme discutono della Francia, della sua presunta razza, dell'ardore patriottico, del Presidente Poincaré reduce dall'inaugurazione di una mostra di cagnetti, di Dio e, più di tutto, della miseria che li affligge. Il primo quadro di vita parigina vista attraverso i vetri di un *café* è pretesto per parlare della gente di Parigi, categoria spesso ignorata da una letteratura intenta a celebrare se stessa guadagnandosi l'appoggio della tradizione, concentrandosi sui *beaux quartiers* e sugli *hauts lieux littéraires*. Nel *Voyage* è il popolo a fare da protagonista, quel popolo raccontato da Eugène Dabit come dimensione positiva²⁵, quelle folle anonime centrali in tutta l'opera di Jules Romains, quella moltitudine che sotto la penna disincantata di uno di loro, lo scrittore Céline alias il dottor Destouches, diventa un "grand ramassis de miteux (...) chassieux, puceux, transis, qui ont échoué *ici* poursuivis par la faim, la peste, les tumeurs et le froid venus vaincus des quatre coins du monde"²⁶. Céline attraverso il suo alter ego Bardamu parla una lingua popolare, perché, come dichiarò

Madelon lo insegue(...) lo assale. Lui, per uscirne e uscire da se stesso, vorrebbe essere eroico nel suo genere. Ma non sa come. Alla fine, nel taxi, capisce come. Dice a Madelon che non è lei che lo disgusta, ma l'universo intero. Lo dice come può e ne muore" (Bromberger, M., *Le prix Théophraste Renaudot. Le docteur X..., alias M. Céline. Une interview dans une clinique*, «L'intransigeant», 8 dicembre, 1932 pp. 1-2, in Dauphin, J-P. e Godard, H., a cura di, *op. cit.* (1973), p. 21). Si segnala brevemente che l'utilizzo del termine storia non inficia l'ipotesi, avvallata dallo stesso autore, relativa alla sostanziale mancanza di storia di un testo definibile come romanzo. La stessa spiegazione della "storia" data qua da Céline è piuttosto una conferma dell'assoluta preminenza del piano del discorso e della sua ideologia in quanto la parabola di Robinson assomiglia più che a una storia raccontata a una vicenda quasi archetipica e universale riferibile a un tipo di un'umanità dal destino segnato e anche a una urgenza di demistificazione dell'uomo, scoperto da ultimo come immondo sotto-uomo.

²⁴ Céline, L.-F., *op. cit.* (1932), p. 7.

²⁵ "Chez Eugène Dabit l'attention portée aux quartiers populaires n'est pas liée au cadre parisien, à la ville que Dabit trouve «laide», «bruyante», «presque monstrueuse». Dabit s'intéresse au peuple, à la foule à laquelle il accorde une «attention spirituelle»: il souhaite la «tirer de l'oubli». (...) *Hôtel du Nord* [romanzo di Dabit apparso nel 1927 in una prima versione e nel 1929 in quella definitiva] se situe dans le 10^e arrondissement près du canal Saint- Martin. A travers la vie de l' *Hôtel du Nord*, Dabit présente la monotonie de la vie des locataires de l'hôtel, la pauvreté des filles que leur amant abandonne, la tuberculose très proche et associée à la misère. (...) Dabit a voulu dire la vie qu'il a vécue aux côtés de ces hommes anonymes du peuple de Paris, dans un récit à caractère autobiographique, *Atmosphère de Paris* (1931)" (Cohen, E., *op. cit.*, p. 264). Si può dire che "chez Eugène Dabit, que les critiques de l'époque rapprochaient fréquemment de Céline, et qui a, d'ailleurs, joué un rôle dans l'élaboration du *Voyage au bout de la nuit*, le peuple de Paris prend une dimension positive (*Ibidem*, p. 284). Céline invece restituisce "les ombres mauvaises du petit peuple de Paris (...): veille mère dont on complot de se débarrasser, fillette battue pour exciter la lubricité de ses parents, avortements, dispensaires louches, crimes médités, crime réussis, crimes ratés, rien n'y manque. Et tout cela dans une atmosphère d'haleines fétides, d'odeurs fécales de suintements d'urine moisie, à décourager le plus enthousiaste des naturalistes..." (Ramon Fernandez nel giornale gauchiste *Marianne*, 16 novembre 1932, cit. da Cohen, E., *op. cit.*).

²⁶ Céline, L.-F., *op. cit.* (1932), p. 8.

in una delle poche interviste rilasciate, “questa lingua è il mio strumento” e “non si può impedire a un grande musicista di suonare la cornetta”²⁷.

Il controverso autore di *Voyage* è “uno del popolo sul serio”, uno che rifugge la letteratura perché sa che “conta poco di fronte alla miseria che ci soffoca”, uno che suona le corde della vita più che della scrittura, che ascolta la voce interiore della “banlieue” che gli risuona dentro esaltandolo e spingendolo al racconto, uno, infine, che parla di ciò che ha imparato a conoscere, *ici*, in rue Lepic a Clichy e in tutti i sobborghi fetidi che ha abitato. La presenza del deittico “qui”, già segnalata a proposito dell’incipit di *Tropic of Cancer*, localizza la parola in un punto preciso e fa della Francia, dei Francesi e ancor più di quella indiscussa e sedicente capitale letteraria che è Parigi, il rovescio dei velleitari sogni anni ’20, lo specchio sinistro e centrifugo che attira a sé tutta l’eterogenea accozzaglia di miserabili venuti da tutti gli angoli del mondo perché “ils ne pouvaient pas aller puis loin à cause de la mer”²⁸. Bardamu ci proverà ad andare più lontano ma alla fine, dopo aver attraversato almeno due angoli del mondo, ritornerà da dove è partito in mezzo alla sua gente maleodorante e pulciosa. “C’est ça la France et puis c’est ça les Français”²⁹, sentenza il narratore ma alla luce dello sviluppo futuro si potrebbe dire che questo è il mondo, questa la vita, e questo sono gli uomini tutti.

Il primo dialogo del testo, innescato da una breve descrizione che si analizzerà tra breve, suona come una risoluta dichiarazione sull’ideologia del testo e anche come riflessione metaletteraria (o sarebbe meglio dire, oltre-letteraria?) del primo autore che ha messo apertamente in scena la demistificazione della letteratura, che ha calpestato l’aureola già deposta e gli allori della poesia, rifugiandosi dietro lo schermo di un narratore che fa scandalo, non solo per le sue affermazioni oscene, ma, soprattutto, per il coraggio di presentarsi come un nudo e misero sottouomo, pronto innanzitutto a una lucida autodissacrazione. D’altronde, Bardamu non lascia dubbi ai lettori sul suo statuto di narratore e di personaggio della storia che ci racconta. Appartiene alla *race* di poveracci e parla con parole tese al massimo, questo antieroe che diverrà dottore come il suo autore e come i fratelli d’oltreoceano Dick Diver a Matthew O’Connor, questo fuggitivo che come Ulisse attraversa l’oceano solo per verificare ciò che già sa e che si fa narratore di storie immaginarie e verosimili che coincidono con la vita stessa. Come dichiara al suo amico, la nuova “lost” generazione è uguale a quella dei suoi antenati “haineux et dociles, violés, volés, étripés et couillons toujours”³⁰. Non c’è, a differenza che in Fitzgerald, nessun mito dell’età dell’oro, né, diversamente che in Miller, nessuna utopia di palingenesi, né alcun progetto di rifondazione linguistica come in Djuna Barnes. “On est nés

²⁷ Launay, P.-J., *op. cit.*, in Dauphin, J.-P. e Godard, H., a cura di, *op. cit.* (1973), pp. 13- 14.

²⁸ Céline, L.-F., *op. cit.* (1932), p. 8.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

fidèles, - dichiara Bardamu - on en crève nous autres ! Soldats gratuits, héros pour tout le monde et singes parlants, *mots qui souffrent*, on est nous les mignons du Roi Misère”³¹. La nuova *parole* è fatta di queste parole sofferte, strappate alla morsa delle dita perfide del Re Miseria che non permette trasgressioni, differenze o deviazioni, ma solo parti uguali recitate da tante scimmie, pronte a diventare eroi o soldati a seconda della convenienza e a farsi, sempre e comunque, mercenari al soldo del nuovo tiranno. In questo scenario non c’è spazio neanche per l’amore, “l’infini mis à la portée des caniches”³², quella degenerazione dell’*agapé* e della compassione provocata dal degrado etico del nuovo Dio che passa il tempo a contare “les minutes et les sous, un Dieu désespéré, sensuel et grognon comme un cochon”, un Dio porco e crapulone “avec des ailes en or qui retombe partout, le ventre en fair, prêt aux caresses”³³. Da questo Dio padrone, che delega il suo potere alle mani stringenti e impietose del Re Miseria, non ci si può aspettare niente come forse niente ci si può aspettare da questo narratore per niente eroico o da questi personaggi sudici, mercenari e cisposi.

Sembra che Céline chiami in causa il suo lettore, non per tentarlo con lusinghe o promettergli illusioni a basso prezzo, quanto piuttosto per avvertirlo della lunga notte che sta per iniziare, per decostruire da subito ogni pretesa di consolazione, di compassione e di pudore. D’altronde, la Francia è in guerra, la gente muore ancora più di fame a causa dei nobili ideali sbandierati con tanta fierezza, di quelle parole, patria e “race”, che per chi conosce solo “mots qui souffrent” non hanno alcun significato. Céline -Bardamu e tutti gli altri (anti)eroi del testo parleranno con queste erranti parole insanguinate. Ritorna alla mente la rinuncia all’Arte alla Bellezza alla Tradizione e allo stesso statico ruolo dell’artista sbandierata dall’Io narrante di *Tropic of Cancer*³⁴, quell’osceno esule americano che sceglie come parole quelle gravide di sperma, che ruba gli ansanti orgasmi delle tele di Matisse, che segue le tracce di sangue della follia di Strindberg, che compone una partitura musicale usando sempre la sua “cornetta”, a volte stonata e persino fastidiosa, altre poetica come il ricordo di un ultimo sorriso di Mona, altre ancora infernale come tutti i viaggi nella capitale. La stessa vita che vibra nelle pagine di Miller, l’abitante-

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, p. 9.

³⁴ “I have no money, no resources, no hopes. I am the happiest man alive. A year ago, six months ago, I thought that I was an artist. I no longer think about it, I *am*. Everything that was literature has fallen from me. There are no more books to be written, thank God. This then? This is not a book. This is libel, slander, defamation of character. This is not a book, in the ordinary sense of the word. No, this is a prolonged insult, a gob of spit in the face of Art, a kick in the pants to God, Man, Destiny, Time, Love, Beauty... what you will. I am going to sing for you, a little off key perhaps, but I will sing, I will sing while you croak, I will dance over your dirty corpse... (...) It is not necessary to have an accordion, or a guitar, The essential thing is to *want* to sing. This then is a song. I am singing” (Miller, H, *op. cit.* (1934), pp. 1-2).

scrittore di Clichy, si ritrova in quelle di Céline, il dottore-scrittore di Clichy³⁵, grondanti di una sincerità ancora superiore che trasforma il “mozzo della ruota”, il *bord* tra la vita e la morte, il giorno e la notte, tra reale e immaginario, nella più plateale denuncia della fine, del *bout*. La differenza maggiore sta proprio qui: nella consapevolezza che dalla *banlieue*, per chi ci è nato e vissuto, non si può mai fuggire, neanche passando attraverso il “womb” della memoria ancestrale, neanche scrivendo di questo “womb”. In Céline oltre alla miseria, c’è quello, terribile, che la miseria si porta con sé: quell’assenza di solidarietà tra gli ultimi e quella incapacità di compassione che ha ucciso il corpo di Simon Weil durante la sua volontaria esperienza in fabbrica³⁶. Ci sono anche l’indifferenza e il qualunquismo della gente, il cordone sanitario con il quale i quartieri scintillanti si difendono, nel caso la Senna livida non fosse sufficiente, dai “ratti di Montfaucon”. Bardamu è una creatura grottesca, senza apparente coscienza politica, un essere sfibrato dalla miseria, un fantasma alla Gautier incapace, però, di dar fuoco alla “nouvelle Babylonie”. L’unica cosa che il lettore si può aspettare da questo anti- sotto- uomo, che ben più di Miller sa di essere “disumano”, è la fedeltà di ciò che vede e descrive, e non deve sentirsi turbato dalla lucidità prossima al cinismo con la quale il suo sguardo si muove, perché almeno di una cosa si può essere sicuri a proposito di Bardamu: forse scimmia per necessità quando vive da personaggio, non è di certo una scimmia quando narra.

³⁵ La letteratura critica si è a lungo interrogata sui possibili legami genetici tra *Tropic of Cancer* (1934) e *Voyage au bout de la nuit*, apparso nel 1932 e coronato, nel dicembre dello stesso anno, dal premio Théophraste Renard dopo aver mancato per un soffio il premio Goncourt. Benché ci siano indubbe affinità tra i due testi, chi crede di vedere in *Tropic* l’influenza diretta di Céline si sbaglia perché, sottolinea Caracalla, “à ce jour, Miller n’a pas encore lu le *Voyage*” (Caracalla, J- P., *op. cit.* p. 258). Ciò che lega i due testi è ben espresso da una dichiarazione di Céline sul romanzo dell’americano così riportata da Caracalla nel suo studio: “ce n’est pas de la littérature mais la vie telle qu’elle se présente” (*Ibidem*). Come si vedrà in occasione dell’analisi delle pagine dedicate all’esperienza newyorkese, Bardamu considera l’esilio una condizione unica per mostrare l’esistenza “*telle qu’elle est vraiment*”. Miller, dal canto suo, proclamerà di aver scritto il suo libro intingendo la penna direttamente nella vita.

³⁶ Simon Weil lasciò l’insegnamento di filosofia per andare a lavorare in una fabbrica della Renault. Di questa esperienza ci è rimasta una sofferente testimonianza, pubblicata postuma nel 1951 col titolo *La Condition ouvrière*, (Gallimard, Paris, 1951; trad. it. Franco Fortini, *La condizione operaia*, SE, Milano, 1994). Oltre alla celebre definizione della fabbrica come “penitenziario” (*ibidem*, p. 65), alla denuncia dell’assoluta mancanza di solidarietà intersoggettiva tra gli operai perché si è sempre “soli col proprio lavoro” (*ibidem*, p. 36) e alle pagine dedicate all’abbruttimento di un corpo che non può non ribellarsi all’automatismo logorante della macchina, si vuole qui richiamare una descrizione in particolare, perché alcuni dei motivi tematizzati saranno presenti nelle istantanee scattate da Bardamu a Detroit: “quel medesimo dolore sordo e continuo che impedisce al pensiero di viaggiare nel tempo gli impedisce anche di viaggiare attraverso la fabbrica e lo inchioda in un punto dello spazio, come all’attimo presente” (*ibidem*, p. 269). Per la filosofa, d’altronde, una volta caduti nel mondo “dobbiamo realmente attraversare il tempo, penosamente, un minuto dopo l’altro” (*ibidem*, p. 276).

La prima descrizione, più volte annunciata e forse troppo a lungo rimandata dall'inizio del presente paragrafo, è una sintetica immagine del deserto estivo parigino e un esempio di come la descrizione funzioni da “déclencheur” del racconto. Si legge:

Alors, on remarque encore qu'il n'y avait personne dans les rues, à cause de la chaleur; pas de voitures, rien. Quand il fait très froid, non plus, il n'y a personne dans les rues; c'est lui, même que le m'en souviens, qui m'avait dit à ce propos: « Les gens de Paris ont l'air toujours d'être occupés, mais en fait, ils se promènent du matin au soir; la preuve, c'est que lorsqu'il ne fait pas bon à se promener, trop froid ou trop chaud, on ne les voit plus; ils sont tous dedans à prendre des cafés crème et des bocks. C'est ainsi! Siècle de vitesse! qu'ils disent. Où ça? Grands changements! qu'ils racontent. Comment ça? Rien n'est changé en vérité. Ils continuent à s'admirer et c'est tout. Et ça n'est pas nouveau non plus. Des mots, et encore pas beaucoup, même parmi les mots, qui sont changés! Deux ou trois par-ci, par-là, des petits... » Bien fiers alors d'avoir fait sonner ces vérités utiles, on est demeurés là assis, ravis, à regarder les dames du café³⁷.

Ben diverso dal deserto infuocato della Parigi estiva di *Tender is the night*, specchio del prossimo erompere impetuoso del desiderio di Dick, nonché superficie ormai irreparabilmente macchiata dal sangue incandescente del recente omicidio, il deserto di questa immagine va dritto nel cuore della riflessione sul “secolo” breve, l'epoca della velocità e dei presunti “grandi cambiamenti”. In realtà, nonostante il progresso e la furia della Storia, la vita quotidiana continua a scorrere come sempre, con qualche parola in più, forse, “di quelle piccole” peraltro, ma per il resto inesorabilmente uguale a se stessa. L'atmosfera stagnante evocata, in toni diversi, da Jean Rhys e da Arthur Miller, non è qui espediente per mettere in luce l'isolamento dell'esule nella città straniera, la sua chiusura esistenziale (*Goodmorning, midnight*) né per predisporre il rovesciamento vitale nell'immaginario (*Tropic of Cancer*), quanto piuttosto istantanea del qualunquismo parigino. Evidenziata da Charles Wales in *Babylon revisited*³⁸, questa apparente imperturbabilità dei Francesi rispetto agli eventi storici è in *Voyage au bout de la nuit* il primo, ancora impercettibile, graffio che il narratore-descrittore incide sulla retorica ufficiale.

Ci si trova di fronte a un doppio livello comunicativo: il primo, dal basso, quello di Bardamu e della sua *race*, quello che parla la lingua del popolo e che vive per riuscire a mangiare, e il secondo, dall'alto, quello del presidente Poincaré, dei

³⁷ Céline, L-F., *op. cit.* (1932), p. 7.

³⁸ Charlie vedendo un gruppo di “strident queens” pensa tra sé e sé “nothing affects them (...). Stocks rise and fall, people loaf or work, but they go on forever” (Fitzgerald, F.S., *op. cit.* (1931), p. 211).

generali, dei colonnelli, degli uomini della patria, che possono permettersi il lusso di parlare il linguaggio della storia, di quella presunta e nobile razionalità che tiene gli ultimi sempre al margine. Una tale interpretazione sembra trovare conferma dalla chiusura di questo primo e fulminante capitolo. Bardamu attirato da un colonnello dall'aria "simpatICA e dannatamente in gamba" raggiunge un reggimento che sfila davanti al *café* nel quale è seduto in compagnia dell'amico. Si arruola per vedere "se è così", se le invettive che ha appena lanciato sono vere, se è vero che "enfin on est tous casca sur une grande galère, on rame tous à tour de bras"³⁹, se è vero che l'unico destino dei "nous autres" è fatto "des coups de trique seulement, des misères, des bobards et puis des vacheries encore"⁴⁰.

Bardamu snocciola quindi una vera e propria teoria del potere, dai toni parodici e graffianti, ricorrendo alla metafora della nave: nella stiva stanno i "nous autres", Bardamu e tutti i poveracci come lui, "a sputare l'anima, puzzolenti, con le palle che sudano", mentre "in alto sul ponte, al fresco ci sono i padroni e mica se la prendono, con belle femmine rosa tutte gonfie di profumo sulle ginocchia". Sul ponte i servi salgono solo per ascoltare i discorsi dei rappresentanti della "patria n° 1", che li incitano, in alta uniforme, contro gli "sporaccioni che stanno sulla patria n° 2", e urlano di gridare forte per avere la medaglia all'onore e il confetto di Gesù, benedizione in cielo e in terra, mentre rassicurano quelli "che non vogliono crepare in mare, [che] potranno crepare in terra, dove si fa ancora più in fretta di qui!". La parola di Bardamu è qui quella obliqua del teatro, o, meglio, della farsa, dai toni certamente diversi rispetto alla rappresentazione elisabettiana allestita dalla Barnes o rispetto alla "slapstick comedy" dei "six relicts" di *Tender is the night*. Quello che va di scena qui è semplicemente la vita, vissuta e insieme osservata dallo schermo della finzione immaginaria. Il protagonista si ritrova improvvisamente sulla nave della morte, un po' per gioco un po' per fatale distrazione. Per un attimo lo vediamo sul ponte a raccogliere gli incoraggiamenti dei civili, ma è solo un attimo spazzato via dalle prime gocce di pioggia.

Alors on a marché longtemps. Y en avait plus qu'il y en avait encore des rues, et puis dedans des civils et leurs femmes qui nous poussaient des encouragements, et qui lançaient des fleurs, des terrasses, devant les gares, des pleines églises. Il y en avait des patriotes! Et puis il s'est mis à y en avoir moins des patriotes... La pluie est tombée, et puis encore de moins en moins et puis plus du tout d'encouragements, plus un seul, sur la route.⁴¹

Inizia il viaggio e l'invito del narratore a seguirlo, non certo dei più allettanti, appare antitetico rispetto all'*Invitation* di Baudelaire, che prometteva alla sua

³⁹ Céline, L-F., *op. cit.* (1932), p. 9.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*, p. 10.

“enfant et sœur”, di portarla “là bas” per vivere amarsi e morire “là [où] tout n’est que ordre et beauté/ luxe, calme et volupté”⁴². Il viaggio di Céline non ha nessun *là* immaginario, nessun oltre dove i vascelli “viennent du bout du monde” per assecondare ogni desiderio dell’amata. La nave sulla quale sale Bardamu e dalla quale non scenderà più è un vascello sinistro e foriero di morte, più simile alle navi medievali che traghettavano i folli, onta del mondo per bene e della sana razionalità. Il “là” poetico diventa “ici” narrativo, esasperata fissazione in un unico punto mentre i “vasseaux” vengono da tutti gli angoli del mondo solo per scaricare ciurme di poveracci e il “bout du monde” viene così trasfigurato nel fosco “bout de la nuit”. L’andamento del passo riportato sopra opera una progressiva e parodica demistificazione della retorica nazionale e lo fa attraverso la ripresa dell’immagine iniziale evidenziata dalle parole di Arthur. Basta la pioggia per disperdere il fervore patriottico dei civili, per lasciare sempre più soli “sur la route” i militari in marcia. Niente lusso, né calma, né bellezza per Bardamu e commilitoni, solo tanta oscurità a nascondere la morte sempre in agguato. Dell’immaginazione del primo vero poeta metropolitano che con sguardo allegorico deforma, inventa, unisce, trasgredisce, ma sempre certo che in un non meglio precisato “là” ci sia ancora della “bellezza”, Bardamu conserva solo il suono autunnale che annuncia la discesa agli inferi, trattiene un misero e affannato “rudiment du bien” scampato alla devastazione generale.

⁴² Baudelaire, C., *op. cit.* trad. it di Attilio Bertolucci, *op. cit.* p. 94.

II) *La dialettica tra jour e nuit nell'esperienza di guerra.*

Non potendoci soffermare in tale sede sulle descrizioni delle campagne o delle piccole città del periodo di guerra, benché fondamentali per la comprensione del testo se non altro perché scenario del decisivo incontro con Robinson, siamo costretti ad acquisire in via surrettizia alcune immagini e figure sviluppate nelle pagine che precedono il rientro di Bardamu, ferito, a Parigi. È comunque opportuno, prima di procedere, mettere in luce almeno alcuni dei motivi delineati in tale parte, non solo perché ritorneranno anche nei passi qui in esame ma anche perché appaiono strettamente connessi alla dimensione urbana. Céline attraverso il suo alter ego Bardamu, maestro nei giochi di riprese anaforiche e cataforiche tessute sul filo latente della metonimia offerta dal *bout*, si conferma scrittore essenzialmente metropolitano, anche quando lo scenario è quello delle campagne⁴³.

Bisogna evidenziare che la narrazione, benché così preponderante, non è tale da fare del testo un romanzo a dominante narrativa. L'apparente paradosso si scioglie se si tiene in mente quanto sostenuto precedentemente, e cioè che il racconto nasce come espansione-conferma dell'ideologia del testo annunciata fin dal titolo. Tale ipotesi darebbe un senso all'affermazione di Céline stesso che, intervistato, dichiarò che il suo *Voyage* non era una storia ma solo un romanzo. Questa affermazione, che a prima vista suona come un'ennesima *boutade* provocatoria di uno scrittore ostinato nella negazione del valore letterario della sua opera, si libera dalla spire della contraddizione se si considera che la vera coerenza semantica del testo è garantita dalla metafora transdiscorsiva che lega tutti i luoghi e i tempi dell'azione nel "bout de la nuit". Come in *Tropic of Cancer*, testo per il quale Miller rigetta le definizioni artistiche e che vive dello scarto tra i due canti, del presente e del ricordo, ricomposti grazie alla loro traduzione/sovrapposizione nel tessuto urbano percorso, così in *Voyage au bout de la nuit*, Parigi, paradigma *par excellence* del *bout de la nuit*, si erge come indiscusso personaggio, quasi sempre in funzione di antagonista rispetto ai protagonisti in carne e ossa. Il romanzo di Céline spicca tra gli altri testi ambientati nella capitale perché è uno dei pochi a considerare Parigi "testo" e non "pre-testo" e anche quando lo scrittore dichiara in un'altra intervista "ne ho bisogno, io, di questa atmosfera, per lavorare... sono in me queste, le comprendo le sento (...)mi esaltano queste tette banlieues suburbane", non incappa mai nella indistinzione modernista tra dentro e fuori, non riduce la città a mera cassa di risonanza dei sentimenti dei personaggi, ma traccia una consonanza tra abitante e luogo attraverso la rivendicazione di quella miseria che connota tanto lo spazio quanto l'uomo. Si potrebbe dire che Céline, più anche

⁴³ "Moi d'abord la campagne, faut que je le dise tout de suite, j'ai jamais pu la sentir, je l'ai toujours trouvée triste, avec ses bourbiers qui n'en finissent pas, ses maisons où les gens n'y sont jamais et ses chemins qui ne vont nulle part. Mais quand on y ajoute la guerre en plus, c'est à pas y tenir. Le vent s'était levé, brutal, de chaque côté des talus, les peupliers mêlaient leurs rafales de feuilles aux petits bruits secs qui venaient de là-bas sur nous" (Céline, L.F., *op. cit.* (1932), pag. 13).

di Miller, rinuncia totalmente all'estetica in favore della sua anti-ideologia e della sua rabbia per il male di vivere che corrode dall'interno non come un astratto cancro esistenziale quanto piuttosto come una realtà tangibile e perfettamente concreta⁴⁴.

L'autore, uomo peraltro coltissimo nonostante la sua anti-poetica che gli valse spesso l'etichetta di populista al pari di Eugène Dabit o di un certo Carco, si permette qualche riferimento illustre nella spiegazione del suo testo, avendo egli – queste le sue parole – “ingoiato la minestra classica”. Benché tra i “maestri” citi esplicitamente dei medici, Follet dell'università di Rennes e Rachmann, l'allora direttore alla Società delle Nazioni della lotta contro le epidemie, nei suoi discorsi, più volte, ritornano i nomi di Rabelais e Dostoevskij⁴⁵.

Al primo, padre indiscusso della letteratura francese che per i suoi pionieristici giochi linguistici influenza la stessa poetica surrealista⁴⁶, Céline si ricollega sul filo dell'immaginario per dire che “Bardamu non è più vero di Pantagruelle, come Robinson non è più vero di Picrochole”⁴⁷, rinforzando quell'avvertenza al lettore

⁴⁴ “Ma lassitude s'aggravait devant ces étendues de façades, cette monotonie gonflée de pavés, de briques et de travées à l'infini et de commerce et de commerce encore, ce chancre du monde, éclatant en réclames prometteuses et pustulentes. Cent mille mensonges radoteux”. (Céline, L. F., *op. cit.*, p. 204) “La maladie la misère qui vous disperse les heures, les années, l'insomnie qui vous barbouille en gris, des journées, des semaines entières et le cancer qui nous monte déjà peut-être, méticuleux et saignant du rectum” (*Ibidem*, p. 382).

⁴⁵ Ci si riferisce a quanto emerge dalle dichiarazioni di Céline, perché nel romanzo i nomi di Rabelais e Dostoevskij non compaiono, mentre della “minestra classica” vengono citati Plutarque, Montaigne [“un vieux petit Montaigne, un vrai de vrai pour un franc (...) En l'ouvrant je suis juste tombé sur une page d'une lettre qu'il écrivait à sa femme le Montaigne, justement pour l'occasion d'un fils à eux qui venait de mourir (...). Mais pour ce qui concernait Bébert, ça me faisait une sacrée journée. (...) Il me semblait qu'il n'y avait rien pour lui sur la terre, même dans Montaigne. C'est peut-être pour tout le monde la même chose d'ailleurs, dès qu'on insiste un peu, c'est le vide” (*Ibidem*, p. 289)], la Bruyère [“De nos jours, faire le «La Bruyère» c'est pas commode. Tout l'inconscient se débîne devant vous dès qu'on s'approche” (*ibidem*, p. 397)] e di Rousseau.

⁴⁶ “Abbiamo avuto campo di persuaderci (...) che non è arbitrario parlare a proposito di Rabelais anche di surrealismo. Il punto di partenza di (...) consimili esercizi [sfilze di elenchi di giochi o vivande o di qualitativi dell'organo maschile che interrompono spesso la narrazione] sarà stato senza dubbio (...) nel gusto della dismisura, essenziale all'opera, in cui confluiva l'ingenua pompa di ricchezza lessicale che fu tipica degli umanisti (...), e, ancora, nel preciso intento di imitare il ciarlatanesco espediente dello stupire l'ingenuo ascoltatore con improvvisi torrenti di parole più o meno arbitrarie, nonché nella tradizione medievale e specialmente studentesca, del “coq-à-l'âne” (...). Ma ci sembra indubitabile che su questa strada il Rabelais, secondo le suggestioni della rima e dell'allitterazione, e ancora per la via di misteriose analogie subcoscienti, sia arrivato a risultati della stessa natura dei moderni esperimenti francesi di scrittura automatica; e, più generalmente, sfruttando a fondo il divario tra il significato originario e quello metaforico ormai invalso nell'uso comune di tante parole e locuzioni, a procedimenti ed effetti che sono senz'altro quelli del nostro surrealismo” (Bonfantini, M., *Prefazione a Garantua e Pantagruelle* (1952), Einaudi, Torino, 1993, p. XVII).

⁴⁷ Ci si potrebbe chiedere cosa abbia in comune Robinson con Picrochole, il principe cattivo e bellicoso contro il quale lotta Gargantua. Sicuramente in Rabelais il tema della guerra è quello al

posta come esergo al testo. Come non ricordare i versi che Rabelais dedica “ai lettori” prima di dare inizio al racconto, quei versi nei quali il poeta invita a liberarsi dalle passioni, a non scandalizzarsi, a ridere “ché rider soprattutto è cosa umana”⁴⁸? E che dire di quanto scritto nel *Proemio*, di quella guida alla lettura perché, al di sotto del senso letterale e superficiale fatto di “cose abbastanza allegre e ben rispondenti al titolo”, si abbia la forza di interpretare in un senso più alto “ciò che credevate scritto soltanto per gioco”? Ebbene, l’invito al viaggio che Bardamu, il Pantagruelle meno illuso e scanzonato del suo illustre antenato, ci rivolge, suona come una sorta di parodia-oltrepassamento di quello di Rabelais. La farsa popolare e immaginaria del ‘500 diventa tra le mani di Céline una messa in scena di tutte le miserie, intrisa di una “rabbia epica” e disumana che rinuncia del tutto ai toni scanzonati del genere, che, in fondo, chiede ai lettori di scandalizzarsi di fronte a tanta oscenità, di varcare il confine della Senna livida per andare direttamente dall’altra parte della vita. Céline, nonostante che dichiari di avere come unico modello di scrittura la vita e di prendere i significanti dal suono della propria e personale *banlieue* interiore, non poteva non avere in mente le “Sirene” allegoriche di Rabelais né appare di poco conto l’influenza, sulla sua “lingua così intenzionalmente popolare”, della lingua carnevalesca del maestro cinquecentesco, lingua costruita per lo più sul divario tra significati comuni e significati profondi, sulla rivitalizzazione grottesca delle metafore decretate morte. Del carnevale di Rabelais, Céline prende però solo quanto legato alla morte, espellendo dalla sua prosa le tentazioni alla risata, ritmando la sua non-storia sulla danza -ballata degli impiccati di Villon, perché l’uomo-scrittore-medico del 1932 non può condividere l’ansia del futuro dell’uomo-sacerdote -scrittore del 1542, perché di quel lontano progenitore non ha più la trascendenza, intesa come intuizione di un oltre diverso dall’*hic et nunc* di tutti i giorni. Come sostiene Bardamu sotto le armi, “celui qui parle de l’avenir est un coquin, c’est l’actuel qui compte”⁴⁹.

Con Céline si è sempre nella stessa *banlieue*, in una sorta di anno zero della deplorable epoca moderna e il suo romanzo, a detta sua e qui si accetta la sua provocazione senza esserne così colpiti come il suo intervistatore, non ha veri personaggi, neanche tipi umani, “piuttosto dei fantasmi”, rievocati sempre dalla solita fantasmagorica periferia interiore per gridare forte il male del mondo. Qui interviene il genio di Dostoevskij del quale Céline non ha, e forse non vuole avere,

quale è dedicata la porzione più rilevante, in termini di pagine e capitoli, rispetto a tutto il testo. Se ciò non si può dire del *Voyage*, è comunque indubbio che la guerra, che occupa solo una quarantina di pagine a livello della storia, costituisca uno dei punti di riferimento costanti a livello del discorso. Robinson e Bardamu s’incontrano in guerra e, se la dichiarazione di Céline non porta a mio avviso a poter inferire un legame genetico tra i suoi personaggi e quelli di Rabelais, il richiamo intertestuale evoca una sintonia tematica e linguistica.

⁴⁸ Rabelais, F., *Gargantua et Pantagruel* (1542), trad. it. a cura di Mario Bonfantini, *op. cit.* (1952), Einaudi, Torino, 1993, p. 5.

⁴⁹ Céline, L. F., *op. cit.* (1932), p. 35.

la perfezione della costruzione, la forza di “entrare nella vita di nuovo per sferzare un colpo a destra e uno a sinistra”. Il suo libro lo definisce un “fallimento”, seicento pagine buttate lì senza essere state più rilette, come avrebbe fatto, invece, il grande romanziere russo. Ma d'altronde Céline non è interessato a schizzare una fenomenologia del male dell'uomo, né un profilo del super-uomo alla Raskolnikov, né si concede gli occhi dell'*idiot savant* Myskin, né ancora ha una visione politica chiara che lo porti a condannare i Demoni. Miller, grande amante di Dostoevskij per la “passione”, “l'altra cosa” rispetto alla mente di Gide, è animato da uno struggente desiderio di liberarsi delle sovrastrutture, dei filtri razionali, per scrivere un libro come se fosse un interminabile coito, un prolungato orgasmo nella vagina del mondo, senza mai doversi chiedere niente, ma limitandosi, piuttosto, a benedire, con Nietzsche, il “Caos vivente”, nella speranza che i lettori lo seguano sul “mozzo della ruota”, risparmiando, a se stessi e allo scrittore, la morte per cancro. Céline invece vuole semplicemente scrivere e dire ciò che ha da dire, come se la sua scrittura fosse una risposta definitiva al male del mondo e ai padroni tutti, una risposta che è generata non come in Miller da un gusto smodato per “le imprecazioni, lo *slang*, le prostitute, i quartieri malfamati, lo squallore, la durezza”⁵⁰, ma da una naturale adesione alla propria sbandierata radice interna, da una consapevolezza, per niente estetica o letteraria, del suo posto nel mondo. Se quindi la scrittura dello straniero Miller nasce dal desiderio di appartenere a dei luoghi e si configura inevitabilmente come discorso dell'io su di sé, quella di Céline nasce più semplicemente come ascolto di ciò che gli appartiene da sempre e l'accento del suo discorso si sposta dall'ossessione sull'ego allo spazio che gli è fatalmente destinato.

Questo spazio, che assurge al rango di personaggio o di presenza fantasmagorica sempre incombente, è uno spazio molteplice in tutti i sensi e a tutti i livelli: spazio fatto di tanti e apparentemente diversi luoghi, e spazio come verità metaforica di questa eterogeneità. La *reductio ad unum* dell'eteroclitico mira a trascendere la contiguità metonimica tra i luoghi in vista di una loro riunificazione in seno a una figura sostanzialmente monologica e monocromatica. La dialettica tra il tutto e le parti, l'uno e il molteplice, si trascende in una parossistica tautologia in quanto, se le parti sono luoghi di periferia, il tutto è l'idea molteplice di quei tanti ghetti e, se l'uno metaforico è il *bout de la nuit*, le parti concrete sono frammenti di questa oscurità. Bardamu non lascia dubbi al riguardo, costruendo il suo viaggio in funzione di questo universo che è la nave sulla quale egli si è imbarcato per una “*croisade apocalyptique*”. Benché egli dichiari che mai avrebbe potuto sospettare un simile orrore mentre lasciava Place Clichy⁵¹, si può ben a ragione dubitare

⁵⁰ Nin. A., *op. cit.* (1986), p. 49.

⁵¹ “Comment aurais-je pu me douter moi de cette horreur en quittant la place Clichy? Qui aurait pu prévoir avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes?” (Céline, L., F., *op. cit.* (1932), p. 14).

dell'affidabilità del narratore che, infatti, era partito proprio per vedere se la realtà della guerra seguiva la logica delle sue teorie sul potere. D'altra parte, come già si è evidenziato, il piano del discorso non è mai riflessione *ex post* dei fatti narrati quanto piuttosto una sorta di riflessione attiva che ha già in sé il principio dell'azione alla base della storia. Alla luce di tale considerazione si può affermare che il monologo, al quale si lascia andare Bardamu un istante prima di arruolarsi alle truppe di passaggio in Place Clichy, preannunci lo sviluppo futuro.

È la stessa trama lessicale a darcene conferma: la metafora della nave del potere usata dal locutore nella sua tirata satirico-grottesca non rimane un puro esercizio di stile né un autocompiacimento delle sue abilità oratorie. Durante l'esperienza della Guerra Bardamu confessa: “*décidément, je le concevais, je m'étais embarqué dans une croisade apocalyptique*”. L'uso del verbo “imbarcare” nonché l'espressione *croisade apocalyptique* richiamano da vicino la *galère* di una guerra, allora ancora solo intuita, e ora, invece, tragicamente vissuta. In altre parole, è come se il viaggio del discorso e quello della storia si sovrapponevano, come se il modulo della narrazione venisse reperito sempre a partire dalle sfacciate parole di Bardamu e come se lo scandalo storico riprendesse quasi alla lettera l'oscenità linguistica dei monologhi. È importante che il punto di partenza del *voyage* del racconto sia una piazza parigina, la stessa dalla quale, benché dichiarati a posteriori di non aver avuto piena coscienza di quanto sarebbe accaduto, Bardamu pronuncia quelle parole, così significative, sul macello che attende gli i soldati della galera e sulle inevitabili barriere tra i poveracci che lavorano nelle stive e i padroni in alta uniforme, sensuali e dissoluti come *le dieu cochon* evocato qualche pagina prima.

Tutta l'esperienza della guerra viene raccontata in modo da rivestire con la carne dei fatti parole che a prima vista potrebbero sembrare aleatorie. Così il Dio diventa il “*général Céladon des Entrayes*” padrone delle “*humbles tripes*” del protagonista, “*devenu, par l'effet des avancements une sorte de dieu précis, lui aussi, une sorte de petit soleil atrocement exigeant*”⁵² e quella condizione innaturale metaforizzata dalla galera, terra di mezzo tra una morte per mare e una, ancora più veloce, per terra, si fa esperienza vissuta, “*une espèce d'agonie différée, lucide, bien portante, pendant laquelle il est impossible de comprendre autre chose que des vérités absolues*”⁵³. Alla sospensione esistenziale dell'io fa da *pendant* quella storica della Francia che “*demeurait une espèce d'entité chevaleresque, aux contours peu définis dans l'espace et le temps*”⁵⁴. I richiami all'epopea di matrice cristiana, la crociata apocalittica di martiri forzati e coatti e l'essenza cavalleresca di un paese che ha ancora in mente Luigi IX, si fanno stringenti, a rendere ancora più forte quella sensazione di indeterminazione spazio-temporale assunta come premessa del

⁵² Céline, L.-F., *op. cit.* (1934), p. 37.

⁵³ *Ibidem*, p. 52.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 52.

presente lavoro. Non è difficile assimilare i luoghi tra loro se tutti fanno riferimento a questo spazio abitato da fantasmi pieni dell'orrore di una morte solo differita.

L'indefinibilità spazio-temporale è premessa per la rivendicazione di un altro paradigma spazio-temporale che, presentato al lettore in forma metaforica e vaga nel titolo del libro, assume proprio attraverso il racconto di guerra una trasposizione sul piano metonimico, contribuendo a fissare, una volta per tutte, l'isotopia morte/notte e darle un valore metadiscorsivo, innescando una temporalità che si affida alla polarità giorno/notte. In realtà, ci si imbatte, analizzando il testo, in un apparente paradosso perché se Bardamu insiste sul nero e il vuoto che avvolgono i paesi della campagna francese, sull'oscurità lugubre nella quale è, suo malgrado, precipitato, nello stesso tempo la notte appare a volte addirittura "douce" e salvifica rispetto al giorno⁵⁵, senza contare che Robinson, incontrato per caso a Noireceur-sur-la-Lys, conta propria sull'oscurità notturna per scampare alla morte, sostenendo che "le jour était impitoyable, de la terre au ciel"⁵⁶. Sono piccole sfasature che non inficiano quanto sostenuto sopra se si considera che il livello letterale rimanda, sempre, a un livello più profondo, che la notte non è semplicemente notte così come il giorno non è semplicemente giorno. Se, infatti, le notti raccontate possono talvolta essere dolci, occasione di riposo, ciò è valido solo sul piano della storia, solo sul filo della metonimia che passa dalla notte al giorno, per poi essere convertita nella grande metafora transdiscorsiva dell'unica dilagante Notte.

Anche il giorno si presta a un simile sdoppiamento: oltre al giorno compreso dall'alba al tramonto, si profila un altro più inquietante Giorno, quello che si intravede nella luce delle case bruciate e nel fuoco delle bombe, un Giorno da ultimo riconducibile alla stessa metafora della notte. Questa luce che si sprigiona sinistra dall'oscurità fa venire in mente il passo di *Nightwood*, analizzato nel secondo capitolo, dove viene tematizzata la figura dell'alba come confine tra due dimensioni non più concepibili secondo la tradizionale logica dei distinti. Nel testo di Djuna Barnes, però, accettare la Notte vuol dire avere il coraggio di andare in fondo a se stessi e di smascherare le bugie rassicuranti offerte dalla logica giornaliera, significa avere la forza di sostare in quella frontiera di senso che è il passaggio dal buio alla luce, dal sogno alla coscienza, rinunciando ai sistemi binari. Nel romanzo di Céline attraversare la notte fino alla linea del giorno significa più crudamente essere coinvolti in una "fuga di massa, verso l'assassinio di gruppo,

⁵⁵ "La nuit, dont on avait eu si peur dans les premiers temps, en devenait par comparaison assez douce. Nous finissions par l'attendre, la désirer la nuit. On nous tirait dessus moins facilement la nuit que le jour. Et il n'y avait plus que cette différence qui comptait(...) mais bientôt les nuits, elles aussi, à leur tour furent traquées sans merci" (*Ibidem*, p. 33).

⁵⁶ *Ibidem*, p. 44.

verso il fuoco”. Il sole è insanguinato: ha il volto del colonnello e anche della propria morte, è quel fuoco pronto ad accendersi nella fitta oscurità⁵⁷.

Una raccolta di citazioni testuali permette di ricostruire questa complessa e a tratti parossistica dialettica che ha come unico fine, che sia giorno o notte, la morte. È quindi opportuno ascoltare direttamente la voce di Bardamu nel suo *voyage au bout de la nuit*, fino al ferimento e quindi al rientro a Parigi.

Jamais je ne m'étais senti aussi inutile parmi toutes ces balles et les lumières de ce soleil. Une immense, universelle moquerie⁵⁸.

Par là, où il montrait, il n'y avait rien que la nuit, comme partout d'ailleurs, une nuit énorme qui bouffait la route à deux pas de nous et même qu'il n'en sortait du noir qu'un petit bout de route grand comme la langue. Allez donc le chercher son Barbagny dans la fin d'un monde!⁵⁹

De toute cette obscurité si épaisse qu'il vous semblait qu'on ne reverrait plus son bras dès qu'on l'étendait un peu plus loin que l'épaule, je ne savais qu'une chose, mais cela tout à fait certainement, c'est qu'elle contenait des volontés homicides énormes et sans nombre.⁶⁰

on plongeait d'un coup dans la sale aventure, dans les ténèbres de ces pays à personne.

A force de déambuler d'un bord de l'ombre à l'autre, on finissait par s'y reconnaître un petit peu, qu'on croyait du moins... (...) Je me disais toujours que la première lumière qu'on verrait ce serait celle du coup de fusil de la fin⁶¹.

Chaque mètre d'ombre devant nous était une promesse nouvelle d'en finir et de crever, mais de quelle façon ? Il n'y avait guère d'imprévu dans cette histoire que l'uniforme de l'exécutant⁶².

Et tous les soirs ensuite vers cette époque-là, bien des villages se sont mis à flamber à l'horizon, ça se répétait, on en était entourés, comme par un très grand cercle d'une drôle de fête de tous ces pays-là qui brûlaient, devant soi et des deux cotés, avec des flammes qui montaient et léchaient

⁵⁷ “Bientôt on serait en plein orage et ce qu'on cherchait à ne pas voir serait alors en plein devant soi et on ne pourrait plus voir qu'elle: sa propre mort” (*Ibidem*, p. 33).

⁵⁸ *Ibidem*, p. 12 (corsivo mio).

⁵⁹ *Ibidem*, p. 23 (corsivo mio).

⁶⁰ *Ibidem*, p. 24 (corsivo mio).

⁶¹ *Ibidem*, p. 26 (corsivo mio).

⁶² *Ibidem*, p. 27 (corsivo mio).

les nuages. (...) Un petit hameau de rien du tout qu'on apercevait même pas pendant la journée, au fond d'une moche petite campagne, eh bien, on a pas idée la *nuit*, quand il brule, de l'effet qu'il peut faire! On dirait Nôtre-Dame!⁶³.

La torture du régiment continuait alors sous la *forme nocturne*, à tâtons dans les ruelles bossues du *village sans lumière et sans visage*, à plier sous des sacs plus lourds que des hommes, d'une grange inconnue vers l'autre, engueulés, menacés, de l'une à l'autre, hagards, sans l'espoir décidément de finir autrement que dans la menace, le purin et le dégoût d'avoir été torturés, dupés jusqu'au sang par une horde de fous vicieux devenus incapables soudain d'autre chose, autant qu'ils étaient, que de tuer et d'être étripés sans savoir pourquoi⁶⁴.

Des rues, des avenues, des réverbères, et encore d'autres *parallèles de lumières*, dès quartiers entiers, et puis le reste autour, plus que du *noir*, du *vide*, avide autour de la ville, tout étendue elle, étalée devant moi, comme si on l'avait perdue la ville, *tout allumée et répandue au beau milieu de la nuit*⁶⁵.

Une longue raie grise et verte soulignait déjà au loin la crête du coteau, à la limite de la ville, *dans la nuit; le Jour ! Un de plus ! Un de moins!* Il faudrait essayer de passer à travers celui-là encore comme à travers les autres, devenus *des espèces de cerceaux de plus en plus étroits, les jours*, et tout remplis avec des trajectoires et des éclats de mitraille.⁶⁶

Questa lunga carrellata di citazioni attraversa la quarantina di pagine dedicate al racconto di guerra e contiene i punti che, a mio avviso, appaiono altamente emblematici all'interno dell'ampia articolazione della dialettica luce-ombra delineata sopra. Scusandomi per l'inevitabile selezione e quindi per aver dovuto trascurare altri passaggi significativi al riguardo, si deve notare innanzitutto come un primo superficiale sguardo ai passi in esame dia immediatamente l'idea della compenetrazione dei due motivi, non lasciando dubbi sull'erosione della coppia oppositiva giorno-notte. Nella prima citazione compare il deittico *ce*, "questo", riferito a *soleil*, in un contesto difficile da disambiguare. Nel paragrafo

⁶³ *Ibidem*, p. 29 (corsivo mio).

⁶⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 46.

immediatamente precedente, e qui omesso⁶⁷, Bardamu descrive le vibrazione lugubri di “quei lunghi fili d’acciaio intriganti che tracciano i proiettili che cercano di ucciderti, nell’aria calda d’estate” ma in questo cielo funesto che si apre qualche millimetro sopra le teste dei soldati non c’è traccia di nessun sole. Ci si può allora legittimamente chiedere che cosa il deittico *ce* stia riprendendo, se sia uno slittamento metonimico della calda estate o sia, piuttosto, considerando la presenza del termine *lumières* che segue il termine *balles*, segnale della metafora, ricavata peraltro sempre sul filo della contiguità metonimica, che fa delle luci delle pallottole il nuovo sole di guerra. Questa seconda ipotesi sembra più plausibile se, andando avanti nell’esame della selezione di citazioni qui presentate, si analizzano i passi centrali, là dove vengono rievocate le immagini di villaggi che “ardono all’orizzonte”, con fiamme che si innalzano fino al cielo e leccano le nuvole, o, ancora, là dove si descrive l’effetto che può fare un “borgo da niente” quando brucia. La profanazione del cielo, che secondo Benjamin inizia con il Baudelaire “mercante di nuvole”, è qui attuata in modo definitivo realizzando lo scandalo di un’oltre contaminato dall’orrore che insanguina la terra.

Quel cielo che in Fitzgerald è apertamente derealizzato e ridotto a *blue space* o *pure space*, non-luogo di fuga dei personaggi, specchio diasporico del loro esilio, è invece, in Céline, perfettamente reale e per nulla disabitato. Una nota di similitudine tra i due autori così distanti è però costituita dai suoni di morte che squarciano l’atmosfera, “echoes of violence” dello sparo assassino di Mary Wallis in *Tender is The night*, e il “vibrer l’un derrière l’autre [de] ces longs fils d’acier tentants que tracent les balles qui veulent tuer”⁶⁸ in *Voyage au bout de la nuit*. Il deittico posto al corsivo riconferma l’assoluta concretezza di queste vibrazioni, là dove in Fitzgerald gli echi della violenza si spandono nel dominio dell’immaginario. Si potrebbe dire che la preminenza delle strutture spaziali rispetto a quelle temporali è in Céline ancora più evidente che nei testi modernisti coevi e che la trama metaforica risulta, come peraltro in Miller, assolutamente intrecciata all’impianto metonimico. Il tempo si riduce all’attimo che si riesce a strappare a un mondo segnato irreparabilmente dalla morte e quindi dall’assenza del domani, perché “il s’agissait de vivre une heure de plus au fond pour nous tous, et une seule heure dans un monde où tout s’est rétréci au meurtre c’est déjà un phénomène”⁶⁹. Tutto è tremendamente reale, se con realtà s’intende la realtà tangibile di una morte imminente, che ora non viene più solo dal mare o dalla terra ma anche da un cielo in fiamme.

⁶⁷ “Au-dessus de nos têtes, à deux millimètres, à un millimètre peut-être des tempes, venaient vibrer l’un derrière l’autre ces longs fils d’acier tentants que tracent les balles qui veulent vous tuer, dans l’air chaud d’été” (*ibidem*, p. 12).

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 40.

Nonostante che Céline avverta il lettore che il viaggio che si appresta a narrare è puramente immaginario, le analisi qui condotte autorizzano a demistificare tale affermazione e a sbugiardare il suo autore o, quanto meno, a risemantizzare lo stesso concetto di immaginario depurandolo da qualsiasi allusione al verosimile perché qui si tratta di “verità assolute” benché negate dalla retorica ufficiale⁷⁰. Come Miller evoca gli spettri del ricordo a partire dalla stratificazione memoriale delle strade vissute, così Céline richiama intorno a sé i “fantasmi” sopravvissuti all’eccidio ma in realtà dentro già morti: il racconto nasce da quel punto oscuro nel quale la vita, come “des flammes” e dei riverberi improvvisi, è indissolubilmente intrecciata alla morte. La frontiera netta tra luce e buio è abolita, come quella tra cielo e terra, superfici di scrittura di identici presagi di morte, o, ancora, come quella tra giorno e notte.

La Notte, in quanto metafora transdiscorsiva, viene addirittura personificata, diventando una sorta di mostro “qui bouffait la route”, che cancella i visi dei villaggi e degli uomini, che ingoia gli arti e le case: una sorta di fagocitante buco nero “avide” che risparmia ben poco, come del resto quasi niente restava nella Montmartre notturna di Charles Wales, pieno di orrore di fronte alle bocche semiaperte e sonnacchiose dei locali cittadini, pronti a spalancare in un attimo le fauci per traghettare i turisti ignari nel bel mezzo dell’Inferno o del Paradiso. Le immagini di Céline ricordano le fantasmagorie notturne dei romantici così avidi di particolari grotteschi, così inclini a rendere singoli monumenti di Parigi, in particolare Notre-Dame⁷¹, citata non a caso anche da Bardamu, mostri e bestie

⁷⁰ Si può affermare, sulla scia di alcune illuminanti considerazioni di Genette, che il rifiuto del verosimile, e quindi della norma e dei codici culturali e assiologici condivisi dall’opinione pubblica, porti in Céline a una foga giustificativa che, tracciando le linee di un’ideologia alternativa, subordina la storia al discorso. Genette nota come lo stesso Balzac sia invaso da un “demone esplicativo”, da una “sollecitudine didattica inesauribile” (Genette, G., *op. cit.* (1969), p. 51), da una vera e propria urgenza teorica che, pur “al servizio del racconto” (*ibidem*, p. 52), prefigura “l’invasione del racconto da parte del discorso”, arrivando quasi “a soffocare il corso degli eventi che ha il compito di illuminare”. Genette vede l’opera balzacchiana, generalmente “considerata come sinonimo di romanzo tradizionale (...) preludio alla dissoluzione del genere romanzesco e all’avvento della letteratura, nel senso moderno del termine” (*ibidem*, p. 57). Céline porta questo modernismo a un’exasperazione parossistica, arrivando a negare implicitamente quella storia che si preoccupa di raccontarci per più di cinquecento pagine, o, meglio, a renderla funzione delle verità discorsive che assicurano al racconto un respiro universale.

⁷¹ “La poésie fantastique des monuments de Paris ne connaît vraiment sa plénitude qu’avec *Notre – Dame de Paris*. Hugo y déploie toute sa hardiesse et toute sa variété. C’est «le chevet de la Sainte – Chapelle, pareil à une croupe d’éléphant chargée de sa tour». C’est le vieux Louvre, «cette hydre de tours, gardienne géante de Paris, avec ses vingt-quatre têtes toujours dressées, avec ses croupes monstrueuses, plombées ou écaillées d’ardoises, et toutes ruisellantes de reflets métalliques». C’est surtout Notre – Dame sous ses mille aspects (...); Notre – Dame qui parfois, «découpant sous un ciel étoilé la silhouette noire de ses deux tours, de ses cotes de pierre et de sa croupe monstrueuse semblait, un énorme sphinx à deux têtes assis au milieu de la ville». La cathédrale atteint son plus haut degré de fantastique pendant la crise d’hallucination de Claudio Frolo (...). Le procédé sera

animati. All'interno della metafora della Notte Céline gioca sul filo della metonimia sezionando tutta quella spessa oscurità in metri d'ombra, ciascuno dei quali contenenti la "promesse nouvelle d'en finir et d'en crever" o, anche, "des volontés homicides et sans nombre". In questa spaesante uniformità di morte, nella quale le volontà sono "sans nombre" e anonime, quasi anticipando, attraverso l'evocazione dei fantasmi notturni, la costituzione post-moderna del personaggio-numero, l'unico imprevisto è "l'uniforme de l'exécutant".

Il paesaggio perde ogni riferimento spaziale coincidendo con "les ténèbres de ce pays à personne", con una terra di nessuno se si esclude il Dio *cochon* della morte che conta tra i suoi esaltati emissari, dei minori, qualche patriota e qualche colonnello dalla faccia come il sole esecrabile della guerra. Il cielo assume dunque un'importanza centrale non solo come specchio di tutto questo orrore ma anche come linea di luce dell'orizzonte. Se Baudelaire voleva "coucher auprès du ciel (...) et, voisin des clochers, écouter en revant/leurs hymnes solennels", se egli voleva ardentemente vedere "les grands ciels qui font rever d'éternité" e "à travers la brume (...) voir naître l'étoile dans l'azur" per "tirer un soleil"⁷² fuori dal suo cuore, Bardamu desidera invece fuggire da quel cielo, da quel sole di fuoco, da quell'azzurro in fiamme e provare a passare attraverso il Giorno che si profila all'orizzonte, "essayer de passer à travers celui-là encore comme à travers les autres, devenus *des espèces de cerceaux de plus en plus étroits, les jours, et tout remplis avec des trajectoires et des éclats de mitraille*". Non si capisce bene se il giorno qui evocato sia quello annunciato dall'alba e minacciato dagli spari delle mitraglie o se si riferisca, come potrebbe indurre a pensare l'espansione ad abbracciare tutti i giorni possibili, a quello spazio di luce sinistra all'interno dello spazio della notte. Probabilmente, considerando che Bardamu grazie a una ferita riuscirà a uscire fuori dal teatro di guerra, questo cerchio ristretto è una via di fuga dalla notte ma, dal momento che si tratta di una dimensione contaminata dalla morte, è ancora, e da ultimo, notte o, meglio, *bout de la nuit*. Il ritorno di Bardamu a Parigi non dà, infatti, inizio a nessun giorno ma si inserisce nel solco oscuro aperto dalla metafora della Notte. *Le voyage au bout de la nuit*, lasciata l'odiata e maleodorante campagna, ci porta nella capitale che non riserva certo una sorte felice al nostro protagonista-narratore che, dopo un breve soggiorno parigino, si imbarcherà su un'altra nave diretta questa volta in Congo, colonia francese dell'Africa nera che, forse più di ogni altro luogo descritto, si presta a tradurre sul

utilisé par bien d'autres, avec un bonheur inégal. Le plus souvent il s'agit, comme chez Hugo, de monuments du vieux Paris qui s'agitent de manière fantasmagorique" (Citron, P., *op. cit.*, vol II, p. 59). Tra le immagini fantasmagoriche della cattedrale di Nôtre-Dame, spiccano, tra le tante, quelle di Gautier, di Nerval e di Michelet.

⁷² Baudelaire, C., *Tableaux Parisiens*, in *I fiori del male*, edizione con testo a fronte a cura di Giovanni Raboni, *cit.*, p. 132.

piano metonimico la metafora che attraversa tutto il romanzo senza dare mai tregua.

III) Ritorno a Parigi: l'opposizione etica e discorsiva tra verità e menzogna come emerge dalla topografia cittadina.

On est retournés chacun [Bardamu e Robinson] dans la guerre. Et puis il s'est passé des choses et encore des choses, qu'il est pas facile de raconter à présent, a cause que ceux d'aujourd'hui ne les comprendraient déjà plus.⁷³

Il racconto di guerra si conclude, in chiusura di capitolo, con la confessione amara del narratore che dubita di poter essere compreso ed è dunque costretto a omettere una parte della sua storia personale, quella cruciale nella quale la morte, fin qui solo presentita, si fa vedere sul serio. Bardamu, e il lettore lo scoprirà solo nel capitolo successivo, viene ferito e ritorna in licenza a Parigi. Il cambiamento di scenario coincide con un rovesciamento della prospettiva, che mira anche a stabilire un rapporto comunicativo con “ceux d'aujourd'hui” adottando il punto di vista dei “buoni amici borghesi”, di quei civili sempre più “vicieux” e corrotti, delle loro donne che hanno “le feu au derrière” e dei loro vecchi con “les gueules grandes comme ça, et les mains partout”⁷⁴. All'incoscienza della guerra, quella forma di sotto-vita che ha come unico scopo quello di ottenere una dilazione della propria condanna a morte, subentra una sorta di cinica consapevolezza, diretta allo stesso fine, la sopravvivenza, ma con metodi diversi. La nuova relazione comunicativa cerca di colmare il vuoto nella storia, di oltrepassare la barriera discorsiva eretta dalla guerra a separare i civili rimasti a Parigi e i reduci, magari decorati, che vi fanno rientro, quella frontiera che oppone chi è restato nella vita, speculando sui condannati a morte, e chi ritorna, invece, “de l'autre côté de la vie”.

Il y avait la guerre entre nous, cette foutue énorme rage qui poussait la moitié des humains, aimants ou non, à envoyer l'autre moitié vers l'abattoir. Alors ça gênait dans les relations, forcément, une manie comme celle-là. Pour moi qui tirais sur ma convalescence tant que je pouvais et qui ne tenais pas du tout à reprendre mon tour au cimetière ardent des batailles, le ridicule de notre massacre m'apparaissait, clinquant, à chaque pas que je faisais dans la ville. Une roublardise immense s'étalait partout.⁷⁵

La guerra, “questa fottuta smisurata rabbia che spingeva metà degli umani, volenti o no, al mattatoio”, costituisce un diaframma non solo a livello diegetico ma anche a livello transdiscorsivo, imponendo una riqualificazione dello statuto del narratore- descrittore- protagonista- abitante, che, d'assassinato al presente in mezzo a un destino comune, si ritrova nella condizione di “assassinato con la condizionale”,

⁷³ Céline, L.-F., *op. cit.* (1934), p. 47.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 48.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 50.

isolato ed escluso dallo splendore cittadino e da coloro che ritengono tale destino “tout à fait normal” come dai lettori dell’*entre- deux- guerres* forse incapaci di comprendere chi vive nella terra di mezzo.

La città descritta da Bardamu diventa, in modo speculare agli itinerari epistemologici dei surrealisti impegnati nella riscoperta – rivalorizzazione delle forze incoscienti⁷⁶, presa di coscienza della “roublardise immense”, della “moquerie” oscena che è in corso⁷⁷. Parigi, il non-luogo dell’esilio per Fitzgerald, la città interiore di Miller e di Anaïs Nin, e per tutti il paradigma estetico della nuova concezione del mondo, è per Céline – Bardamu, “l’assassinat en soursis”, il ponte della nave dove vanno di scena finzione, furberia e splendore e la stiva puzzolente ricolma di chi può comprendere “des vérités absolues”. La capitale francese, che per l’Io narrante di *Tropic* attrae irresistibilmente tutti i maniaci e gli ossessionati, ma anche i letterati in pellegrinaggio all’Inferno, mentre per Fitzgerald è la Babilonia sfarzosa che tradirà tutti, è per Céline lo specchio privilegiato delle sue teorie del potere. Le descrizioni della città non hanno niente di estetico ma piuttosto di ideologico e allora parlare di una concezione narrativa e di una possibile teoria del descrittivo diventa possibile solo rinunciando ai paradigmi dell’immaginario e del verosimile in favore di quelle “verità assolute” che fondano la *parole* del testo.

Due passi del testo, non molto distanti tra loro e contenuti nel capitolo qui in esame,

⁷⁶ Si rimanda alle note 14 e 15 del presente capitolo.

⁷⁷ Sarebbe interessante un’analisi, che qui si deve purtroppo rimandare ad altra sede, sulle occorrenze dei termini legati al genere carnevalesco e farsesco della beffa, quali, appunto, *moquerie*. Se, come si è solo accennato nel corpo del lavoro, la lingua di Céline è in qualche modo debitrice del modello rabelaisiano, il contesto testuale opera un rovesciamento totale della prospettiva depurandola, rispetto al grande maestro del Cinquecento, di ogni tentazione alla sana risata e di ogni vena comica. La grande *beffa* sulla quale insiste Bardamu non è certo qualcosa che faccia ridere pur rimandando a un significato più profondo, perché ridere è cosa umana e l’umanità è proprio ciò di cui la *moquerie* si prende gioco, riducendola a brandelli. Si rimanda alla voce del *Dictionnaire de la langue française* (Littré, E., *op. cit.*, Tome 5, SV), per l’analisi storico-comparativa del termine, usato nel XVI sec, tra gli altri da Rabelais e Montaigne: “«Mocqueries, folatrerries et menteries joyeuses» **Rab Garg.I, prologue.** «C’est une espece de moquerie et d’injure de vouloir faire valoir un homme pour des qualitez mesadvenantes à son rang» **Mont. I, 288**”. Sicuramente le menzogne, in Céline, non sono *joyeuses*, mentre, forse, può essere considerata anche da Bardamu una *moquerie* far passare l’uomo o, meglio, qualsiasi uomo, per qualità *mesadvenantes à son rang*, se per *rang* s’intende l’intera *race* umana, così impegnata nello sforzo vano di conservarsi ragionevole per venti o quarant’anni prima di dare libero sfogo all’immondo sotto-uomo che tutti noi, chi più chi meno, siamo. Mentre si rimanda alla nota 80 del presente capitolo per l’analisi della parola *mascarade*, ulteriore conferma di quanto sostenuto finora, si vuole notare a margine l’uso di *roublardise* che secondo quanto riportato nel *Trésor* (*op. cit.*, tome quatorzième, SV) indica “A [le caractère d’une personne roblarde. Synon. Malice, rouerie, ruse], B Le plus souvent *au plur* Acte attitude d’une personne roublarde *Quels résultats heureux pouvait donner le contact des deux souverains alors que l’Empereur [d’Allemagne] voulait à tout prix étonner et dominer le Roi [Eduard VII] et que leRoi était agacé par le ton protecteur et le naïves roublardises de l’Empereur ?* Maurois Edouard VII, 1933, p. 181”. Secondo quanto indicato nel *Dictionnaire de la langue française* (*op. cit.*, tome 6, SV) *Roublard* è “usité dans l’argot des boursiers et des gens de lettres pour signifier un malin, habile en affaires, sachant tirer son épingle du jeu..”.

aiutano a far luce sullo statuto di Bardamu descrittore, sulla sua urgenza quasi anti-narrativa di dire la verità fino in fondo. Bardamu stabilisce una sorta di comunicazione che scorre su due binari paralleli: da una parte egli stesso con tutti i poveracci della sua *race* e quindi lo spazio a loro riservato, il margine, la *banlieue*, e, dall'altra, la sua un po' fanatica compagna americana, Lola, e con lei tutti i patrioti invasati, i furbi speculatori, i "buoni borghesi" che senza troppo riflettere ritengono giusto mandare al "macello" una generazione intera. In poche parole, la distinzione tra padroni e servi si fa sempre più profonda passando dal livello del discorso, e quindi dell'ideologia esplicita, a quello della storia, e quindi dell'ideologia implicita, dalla metafora della *galère* delineata a Place Clichy, alle frontiere metonimiche iscritte nella città di Parigi.

Ma conclusion c'était que les Allemands pouvaient arriver ici, massacrer, saccager, incendier tout, l'hôtel, les beignets, Lola, les Tuileries, les Ministres, leurs petits amis, la Coupole, le Louvre, les Grands Magasins, fondre sur la ville, y foutre le tonnerre de Dieu, le feu de l'enfer, dans *cette foire pourrie* à laquelle on ne pouvait vraiment plus rien ajouter de plus sordide, et que moi, je n'avais cependant vraiment rien à perdre, rien, et tout à gagner. On ne perd pas grand-chose quand brûle la maison du propriétaire⁷⁸.

Nous nous retrouvions le plus souvent dans un café d'à côté. Les blessés de plus en plus nombreux clopinaient à travers les rues, souvent débraillés. À leur bénéfice il s'organisait des quêtes, « Journées » pour ceux-ci, pour ceux-là, et surtout pour les organisateurs des « Journées ». Mentir, baiser, mourir. Il venait d'être défendu d'entreprendre autre chose. On *mentait* avec rage *au-delà de l'imaginaire*, bien *au-delà du ridicule et de l'absurde*, dans les journaux, sur les affiches, à pied, à cheval, en voiture. Tout le monde s'y était mis. C'est à qui *mentirait* plus énormément que l'autre. Bientôt, *il n'y eut plus de vérité dans la ville*.

Le peu qu'on y trouvait en 1914, on en était honteux à présent. Tout ce qu'on touchait était *truqué*, le sucre, les avions, les sandales, les confitures, les photos; tout ce qu'on lisait, avalait, suçait, admirait, proclamait, réfutait, défendait, *tout cela n'était que fantômes haineux, truquages et mascarades*.⁷⁹

⁷⁸Céline, F.- L., *op. cit* (1932), p. 53 (corsivo mio).

⁷⁹ *Ibidem*, 54 (corsivo mio). La presenza di *mascarades*, sebbene qui usato *au figuratif*, richiama quanto detto a proposito della rivisitazione grottesca del genere carnevalesco, del quale resta traccia a livello linguistico ma certamente non tematico. Nel *Trésor de la Langue française Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècle (1789-1960)* (*op. cit.*, tome onzième, SV), *mascarade* ha come primo significato (A) quello di "divertissement dont les participants sont déguisés et masqués : C'est le caractère satirique et parodique de ces cortèges de carnaval, héritiers directs des mascarades du

Parigi non viene mai nominata ma evocata unicamente per sineddoche (i suoi monumenti, le strade, il *café*) o in via metaforica (questa fiera putrefatta) o per definizione generale e, se isolata, ambigua (la *ville*) o, ancora, in chiave metonimica (i giornali e i manifesti). Questa assenza del nome del referente, che compare solo due volte dall'inizio del capitolo ed è quindi ripreso attraverso numerosi deittici (*ici, cette, y*), non sembra certo casuale e, se si considera che le descrizioni vere e proprie di Parigi saranno soprattutto quelle delle *banlieues* abitate dal protagonista, mentre qui è la Parigi scintillante a essere il centro del discorso, si possono trarre delle prime conclusioni. In primo luogo, si nota una sorta di scissione di Parigi come referente del discorso, da una parte, e come luogo dove si svolge la storia personale dall'altra. A questa polarità va aggiunta quella tra deformazione ironico-satirica del cuore affaristico e mondano della capitale, e attenzione realistica, a volte compassionevole, altre disgustata, alle sue periferie suburbane. Alla luce di queste due dicotomie, si può affermare che Parigi-centro rimane a livello discorsivo e serve da modello per l'esposizione –verifica delle teorie del potere e come satira della retorica ufficiale, mentre la Parigi periferica vibra di vita vera e popolare, raccogliendo i gemiti di quei poveri la cui “morte non interessa a nessuno”. Se inoltre si considera quanto dichiarato da Céline in un'intervista e cioè che Robinson muore per non essere riuscito a restare nella sua tranquilla vita piccolo-borghese e se si tiene per buona la funzione del personaggio Leon come alter ego del narratore, si può presumere che lo stesso Bardamu

moyen age, issues elles memes des saturnales romaines, qu'il est nécessaire de mettre ici en lumière. Nous en retrouverons l'esprit dans le spectacle de music –hall.... (Arts et litt, 1935 p 76-14)”. Storicamente la mascarade era lo “Spectacle en travesti alternat des figures de danse et des récitations des vers galants » *A la fin du règne d'Henry IV et sous Louis XIII, la mascarade se confondit avec le ballet-mascarade, puis avec le ballet à entrées, tout en s'en distinguant pour son caractère burlesque* (Mus. 1976)”. Il secondo significato riportato (B) è “au fig pej e indica: 1) comportement hypocrite. Synom *Grimace Tous nous nous contraignons [à des obsèques] à une bienséante parade, à une mascarade pieuse* (ARNOUX, *Crimes innoc*, 1952, p. 47) ; 2 Situation dérisoire, mise en scène fallacieuse. Synom *farce Jamais conjonctures plus propices à toutes les mascarades sociales. Dix régimes en cinquante ans* (Valéry, *Variété II*, 1929, p. 109)”. Nel *Dictionnaire de la langue française* (Littré, *op. cit.*, Tome 4, SV), al terzo significato compare la “danse exécutée par une troupe de gens masqués”, mentre al quarto “vers faits pour les personnages qui figurent dans les mascarades”. Per l'uso che la parola conobbe nel XVI secolo valgano come esempio due citazioni riportate nel Littré: “«les festins, les danses les masquarades» Mont I, 331 e «Tous ces desguisemens sont vaines mascarades qui aux portes d'enfer presentent leurs aubades » d'Aub, *Tragiques, Princes*”. Ovviamente nel testo il termine è usato secondo il significato indicato da B2, ma non si può tralasciare di osservare che sicuramente Céline, conoscitore di Montaigne, al quale dedica, tra l'altro, un omaggio proprio nel suo romanzo, è al corrente del significato medievale come di quello seicentesco. Come si è visto per la parola *moquerie* (si rimanda alla nota 77 del presente capitolo), il lessico céliniano attinge pienamente dal genere carnevalesco come da quello della farsa, piegandolo però alle esigenze ideologiche del discorso: la *mascarade*, la *moquerie*, e tutti i giochi di travestitismo indicano la colpevole beffa che il Sistema opera a danno degli ultimi, spacciando la parola menzognera, che ammicca dai manifesti di propaganda o da quelli pubblicitari che tappezzano i palazzi newyorkesi, per una verità assoluta. Ridere non è veramente più “cosa umana”.

rimanga necessariamente straniero in questa Parigi i cui protagonisti sono “frittelle, Lola, les Tuileries, i ministri, i loro amichetti, la Coupole, il Louvre, i grandi magazzini” perché mai potrà entrare realmente nella “casa del padrone”.

La dicotomia tra padroni e servi percorre tutto il primo soggiorno a Parigi del protagonista e si traduce sempre nell’opposizione tra i *beaux quartiers* e le periferie. Facendo un salto nell’ordine del discorso, riservandomi di ritornare indietro tra breve per analizzare i momenti che precedono il crollo psichico di Bardamu e il suo internamento in ospedale, appare molto interessante, al riguardo, la descrizione della boutique di Mme Hérote all’*Impasse de Beresinas*, perché permette di cogliere immediatamente le linee di confine che suddividono la capitale come frontiere invalicabili, oltre a ribadire lo statuto bifronte del *passage* qui evocato, celebrato, tra gli altri, dal Paesano di Aragon e ritenuto addirittura da Benjamin canone dialettico per la comprensione di un intero secolo. Certamente Céline non è mosso da un’esigenza di rifondazione ontologica come il surrealista né è animato dalla tensione gnoseologica del filosofo tedesco, né ancora nutre vocazioni autenticamente letterarie. Disprezza il *mi-revenant* Proust che si è perso “dans l’infinie, la diluante futilité des rites et démarches qui s'entortillent autour des gens du monde, gens du vide, fantômes de désirs”⁸⁰ e le sue descrizioni hanno urgente bisogno di trovare una mediazione comunicativa, una sorta di codice che gli permetta di parlare di quel mondo fatto di gente vuota, rimanendo profondamente se stesso. Questa mediazione è offerta dalla boutique di Mme Hérote, donna “populaire et substantielle d’origine”⁸¹, che fa grossi affari nel Passage de Beresinas, quella “véritable petite province depuis des années coincée entre deux rues de Paris”. Tale luogo permette al descrittore di dare concretezza

⁸⁰È utile leggere per intero il passo dal quale è tratta la citazione riportata sopra, perché, se esula parzialmente dal tracciato proposto da tale studio, ha comunque una certa rilevanza nel definire l’intertestualità dispiegata dal testo. “Proust, mi-revenant lui-même, s’est perdu avec une extraordinaire ténacité dans l’infinie, la diluante futilité des rites et démarches qui s'entortillent autour des gens du monde, gens du vide, fantômes de désirs, partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d’improbables Cythères. Mais Mme Herote, populaire et substantielle d’origine, tenait solidement à la terre par de rudes appétits, bêtes et précis ” (*Ibidem*, p. 74). Gavronski cercando di dimostrare la “présence proustienne dans l’appareille célinien, présence complexe agissant au plusieurs niveau” e stupendosi del generale silenzio della critica al riguardo, nonostante l’esplicita evocazione del nome di Proust nel romanzo, considera il passo riportato sopra come il “passage clé” per cogliere la “préponderante intertextualité qui dicte les rapports entre l’écriture célinienne et le corpus littéraire” (Gavronski, S., *Culture écrite, essais critiques: Roussel, Dada, Breton, Proust, Céline, Ponge, Césaire*, Bulzoni, Roma, 1983 p. 113). Il critico considera il nome di Proust “iconique (...) car la reconstruction de l’identité de Proust est faite à partir de cette première association avec le « mi-revenant », terme qui engage une équivalence partiellement périphrastique en « gens du vide », ensuite « fantômes », pour aboutir à « partouzars indécis », sorte d’âmes errantes qui marquent la fin de cette chaîne expressive, déclenchée et mise en ordre par le seul nom de Proust en tête du paragraphe” (*Ibidem*, p. 113). Gavronski conclude affermando che “il s’agit en citant Proust de le dévaloriser, d’en faire une parodie, mais aussi et simultanément d’évoquer sa littérature, son monde, ses allusions littéraires, pour prévenir les lecteurs dès à présent de sa fonction référentielle maintenant entrée dans le texte et fonctionnant dorénavant comme inflexion intratextuelle” (*Ibidem*).

⁸¹ *Ibidem*.

alle sue intuizioni sul bel mondo pur non facendone parte, perché la boutique è “une sorte d'entrée *furtive* dans un monde de richesse et de luxe où – sottolinea Bardamu - je n'avais jamais malgré tout mon désir, jusqu'alors pénétré et d'où je fus d'ailleurs éliminé promptement et péniblement à la suite d'une *furtive* incursion, la première et la seule”⁸². La realtà di una esclusione sociale emerge chiaramente anche a una prima superficiale lettura, così come appare evidente il sentimento di trasgressione, quasi di sconfinamento in territori proibiti, che anima il protagonista. L'occorrenza per ben due volte dell'aggettivo *furtive*, la seconda volta a connotare, rinforzandone il senso, il termine *incursion*, l'utilizzo di un verbo come *penetrer*, che rende l'idea dell'ingresso proibito, e, ancora, i due avverbi *promptement* e *péniblement*, oltre ovviamente al fortissimo e perentorio *éliminé*, restituiscono il senso dell'assoluta impenetrabilità del mondo ricco. Poco oltre è lo stesso descrittore a tracciare i confini di questo sistema inespugnabile, di questo “bon morceau de la ville”: “les gens riches à Paris demeurent ensemble, leurs quartiers, en bloc, forment une tranche de gâteau urbain dont la pointe vient toucher au Louvre, cependant que le rebord arrondi s'arrête aux arbres entre le Pont d'Auteuil et la Porte des Ternes”⁸³. E, aggiunge con disincanto, “tout le reste n'est que peine et fumier”⁸⁴.

Se, alla luce di questi nuovi passi, si torna indietro al punto nel quale Bardamu formula la sua fantasmagoria di distruzione della sordida Parigi o, meglio, della “ville” mai nominata, di quella Babilonia “pourrie”, e se si considera che uno dei luoghi contro i quali si scaglia la sua invettiva è il Louvre, uno dei punti che segnano il confine del bel mondo, e, ancora, se si tiene in mente che la sua indifferenza nasce dalla consapevolezza di non perder gran ché da un eventuale incendio della casa dei padroni, allora il referente del discorso acquista dei contorni molto definiti. È il “bon morceau” che può essere saccheggiato, distrutto dal fulmine di Dio e dagli aerei nemici, senza che questo cambi la condizione miserabile degli ultimi quali Bardamu e, sia consentito dirlo, violando la finzione autoriale dello stesso Céline.

⁸² *Ibidem*, p. 74 (corsivo mio).

⁸³ *Ibidem*, p. 75.

⁸⁴ *Ibidem*.

IV) Fantasmagorie di morte a Saint-Cloud: la barca dello Stand des Nations.

Con la sua amica americana Lola, annoverata tra gli obiettivi di distruzione, Bardamu assapora un po' di quella città proibita, in contraddizione forse con quanto sostenuto oltre nella storia e cioè che l'ingresso furtivo nel mondo dei ricchi sia stata un'esperienza fugace e assolutamente isolata. Con la ragazza frequenta "très sportivement le Bois de Boulogne", "les terrasses de la Porte Maillot" e "les berges vers Saint Cloud". Ma del Parco ci dice che "la nature est une chose effrayante et même quand elle est fermement domestiquée, comme au Bois, elle donne encore une sorte d'angoisse aux véritables citoyens"⁸⁵, riconfermando la sua natura essenzialmente metropolitana. Delle corse scrive di non esserci mai andato prima della guerra e di essersi dovuto inventare a profitto della malinconica Lola "cent détails colorés sur ce sujet, à l'aide des récits (...) faits"⁸⁶. La sua è una "description idéale" che non ha niente di reale perché Bardamu sa e vuole scrivere solo ciò che conosce o ciò che ha assolutamente bisogno di comunicare. Quanto a Saint-Cloud, la sua descrizione insiste sulla connotazione scura del luogo, sovrapponendo alla percezione presente la sua memoria di guerra. Il passo, poiché precede di poco il crollo psichico del personaggio, merita di essere osservato quasi per intero e da vicino.

Nous longions les berges vers Saint-Cloud, voilées du halo dansant des brumes qui montent de l'automne. Près du pont, quelques péniches touchaient du nez les arches, durement enfoncées dans l'eau par le charbon jusqu'au plat-bord.

L'immense éventail de verdure du parc se déploie au-dessus des grilles. Ces arbres ont la douce ampleur et la force des grands rêves. Seulement des arbres, je m'en méfiais aussi depuis que j'étais passé par leurs embuscades. Un *mort derrière chaque arbre*. La grande allée montait entre deux rangées roses vers les fontaines. À côté du kiosque la vieille dame aux sodas semblait lentement rassembler toutes les ombres` du soir` autour de sa jupe. Plus loin dans les chemins de côté flottaient les grands cubes et rectangles tendus de toiles *sombres* baraques d'une fête que la guerre avait surprise là, et comblée soudain de silence.⁸⁷

Le brume autunnali, cantate dal Baudelaire de *Les Tableaux Parisiens* che dedica al motivo addirittura una poesia intera (*Brumes et pluies*), annunciano un paesaggio costruito in via antifrastica. Quegli stessi alberi che, come i campanili evocati nel *Paysage*, hanno la forza dei sogni, sono immediatamente trasfigurati secondo la prospettiva sinistra dei ricordi di guerra. La vena quasi poetica e inusuale in Céline

⁸⁵ *Ibidem*, p. 55.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 57 (corsivo mio).

lascia il posto alla visione grottesca: l'immaginario si riconferma come una dimensione per niente salvifica né artistica, quanto piuttosto come zona irreparabilmente sporcata dalla morte verso la quale la vita sembra prematuramente e insensatamente lanciata. Purtroppo Bardamu è costretto a diffidare anche degli alberi perché le imboscate alle quali è scampato gli hanno lasciato l'indelebile sospetto che dietro ogni tronco si nasconda un morto.

La descrizione si concede un ultimo tocco poetico, riprendendo il filo metaforico bruscamente ininterrotto dalla sovrapposizione delle tracce metonimiche del ricordo, con quella immagine delle "due fila rosa" e anche con quella, in bilico tra metonimia e metafora, delle "ombre della sera" radunate "attorno alla (...) gonna" della vecchia signora delle bibite, testimone, forse unica, della festa che la guerra aveva sospeso un anno prima.

Il motivo dell'oscurità si incrocia con quello del vuoto, riportando alla mente la descrizione dei villaggi nelle notti di guerra e saldando questa immagine, iniziata in un clima sereno, con tutte quelle di aperta devastazione analizzate sopra. Lola e Bardamu passano attraverso le "tende vuote", circa una ventina e si fermano, non a caso, "auprès de la dernière, celle qui s'inclinait plus que les autres et tanguait sur ses poteaux, dans le vent, comme un *bateau, voiles folles*, prêt à rompre sa dernière corde"⁸⁸. Ritorna, del tutto inaspettatamente, l'immagine della nave, evocata da Bardamu all'inizio della sua storia, per dar conto della sua teoria del potere. Questo battello, che qui ha addirittura le "vele folli", confermando in un certo senso quanto sostenuto sopra sulla nave dei folli, era il baraccone del tiro a segno e si chiama "Stand des Nations". Ormai non c'è più nessuno a custodirlo, perché "il tirait peut-être avec les autres le propriétaire à présent, avec les clients"⁸⁹. Non sembra esserci scampo alla guerra che, anche quando non si è al fronte, è in agguato, ovunque: ammicca dietro ogni albero e lascia le sue lettere insanguinate su un baraccone-vascello disabitato. Non vi è dubbio sul valore metaforico della similitudine nautica: quel baraccone con le vele folli pronte a rompere l'ultima sartia, con la tela di mezza che si alza fino al cielo, col nome inequivocabile di Stand delle Nazioni, abbandonato da proprietari e clienti che ora sono costretti a sparare davvero e contro bersagli umani, sembra alludere alla follia della guerra, quella rabbia che porta senza ragione le benpensanti nazioni a inviare i loro uomini per scannarsi con i presunti nemici. Alla luce di quanto accadrà poco oltre nella storia, si può ipotizzare che Bardamu appartenga a quella nave, che le sue vele siano folli, che egli vorrebbe rompere la corda del patriottismo melenso per salpare verso la salvezza, che vorrebbe davvero scuotere il cielo per smettere di vacillare tra due orizzonti di morte.

Dopo aver descritto i buchi delle pistole sui bersagli, tra i quali il municipio, il narratore conclude che sicuramente i zelanti clienti avranno sparato sul reggimento,

⁸⁸ *Ibidem*, p. 58.

⁸⁹ *Ibidem*.

e che “à présent – dice- sur moi on tirait, hier, demain”⁹⁰. La decostruzione della personale trama temporale è evidente: la guerra ha reso ieri e domani un unico punto di morte dilagante e continua.

Così Bardamu scende con Lola verso Saint-Cloud per il grande viale, l'elegante Royal, ma benché la donna gli stringa la mano, egli non può fare a meno di “pensare ad altro che alle nozze di zinco della stand lassù (...) lasciato all'ombra del viale”. L'oscurità si fa sempre più fitta e indubitabile dentro e intorno al protagonista, la cui testa “est devenue si difficile à tranquilliser avec ses idées dedans” e che osserva come una volta raggiunto il ponte di Saint-Cloud “il faisait tout à fait *sombre*”⁹¹. La descrizione del paesaggio, se si eccettua quest'ultima notazione, scompare del tutto, lasciando il posto alla descrizione del paesaggio interiore. I due decidono, su suggerimento di una Lola “molto premurosa”, di andare a mangiare da Duval e qui il protagonista cade vittima di un crollo di nervi, e, convinto di trovarsi in un campo di battaglia, è assalito dall'impressione che stia per avvenire un eccidio di massa.

Mais à peine étions-nous à table que l'endroit me parut insensé. Tous ces gens assis en rangs autour de nous me donnaient l'impression d'attendre eux aussi que des balles les assaillent de partout pendant qu'ils bouffaient.

«Allez-vous-en vite tous! Que les ai prévenus. Foutez le camp ! on va tirer ! Vous tuer ! Nous tuer tous ! »

On m'a ramené à l'hôtel de Lola, en vitesse. Je voyais partout la même chose. Tous les gens qui défilaient dans partout couloirs du Paritz semblaient aller se faire tirer et les employés derrière la grande Caisse, eux aussi, tout juste faits pour ça, et le type d'en bas même, du Paritz, avec son uniforme bleu comme le ciel et doré comme le soleil, le concierge qu'on l'appelait, et puis des militaires, des officiers déambulants, des généraux, moins beaux que lui bien sûr, mais en uniforme quand même, partout un tir immense, dont on ne sortirait pas, ni les uns ni les autres. Ce n'était plus une rigolade.

(...)

Et puis par la fenêtre je criais aussi. (...) Un vrai scandale (...) et puis enfin les gendarmes sont venus me chercher (...). Dans le Stand des Nations il y en avait aussi des gendarmes. Je les avais vus.

(...)

Alors je suis tombé malade, fiévreux, rendu fou, qu'ils ont expliqué à l'hôpital, par la peur. La meilleure des choses à faire, n'est-ce pas, quand on est dans ce monde, c'est d'en sortir ? Fou ou pas, peur ou pas.⁹²

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*, p. 59 (corsivo mio).

⁹² *Ibidem*, pp. 59-60.

Il capitolo sulla guerra si era chiuso con la confessione di non poter raccontare oltre perché “quelli di oggi” non capirebbero mentre il capitolo successivo, questo in esame, si apriva a Parigi, a scenario mutato e senza troppe spiegazioni ma la fine, forse inaspettata, ci dice, pur senza tornare indietro, quelle “choses et encore des choses” accadute nei campi di battaglia e ritenute incomprensibili “à présent”, e ce le dice attraverso lo sguardo della follia. Normalmente un’allucinazione non è rubricabile come descrizione, né forse come narrazione, sembrerebbe piuttosto un investimento lirico dei fatti e dello spazio, una deformazione che si faccia carico di quella presunta follia o paura interiore. Eppure, a mio avviso, qui siamo di fronte a una narrazione che, irreali “à présent”, è tremendamente reale, non solo “ieri”, ovvero nel teatro di guerra nel quale il protagonista è suo malgrado finito, ma anche “domani”, in quel momento che segnerà la fine della “condizionale” e il rientro a tutti gli effetti nel vivo della Storia. Le sequenze descrittive della scena all’hotel danno valore a tale ipotesi, soprattutto quella relativa al “tipo” del Parritz che “con la sua uniforme blu come il cielo e dorata come il sole” sembra una rievocazione del *jour impitoyable* come del cielo di guerra, con quel blu bruciato dal fuoco delle pallottole, e anche del primo colonnello diventato “une sorte de petit soleil atrocement exigeant”. Inoltre, se si considera l’accento allo Stand delle Nazioni, quel baraccone paragonato a un battello dalle vele folli, e si accetta l’esperienza a Saint-Cloud come momento scatenante della presunta follia del personaggio, si può insistere sull’ipotesi che Bardamu dalla “nave dei folli”, della quale aveva parlato e sulla quale si era imbarcato a Place Clichy, non sia mai più sceso. Il discorso pronunciato all’inizio del viaggio è, alla luce dello sviluppo narrativo, veramente profetico e la descrizione grottesca che contiene, benché metaforica e priva di qualsiasi ancoraggio reale o forse proprio a motivo di ciò, è dotata di una certa universalità che la fa valere come paradigma delle descrizioni successive, tutte animate da una costante tensione metonimica alla amara e ossessiva constatazione delle linee di confine tra la stiva e il ponte di quella folle nave.

V) *Follia della storia e follia dell'uomo. Istantanee dal margine.*

La pazzia di Bardamu si costituisce come l'inverso speculare dell'immensa e farsesca follia storica simboleggiata dall'immagine della *galère*: se la seconda è una condanna a morte collettiva, la prima diventa il modo per sfuggire a tale condanna, perché "quando è arrivato il momento del mondo alla rovescia, e sei pazzo perché domandi perché ti ammazzano, diventa evidente che passi per matto con poca spesa". Bardamu, uno dei "blessés troubles", finisce in un liceo di Issy-les Moulineaux, "organizzato per accogliere e spingere i soldati con le buone o con le cattive a confessare (...) soldati (...) il cui ideale patriottico era semplicemente compromesso o del tutto malato". Il liceo – ospedale è non solo un luogo concreto e fisico e uno scenario della storia in atto, ma anche un'ennesima traduzione dell'insidiosa ambiguità ideologica del sistema che vive, grazie alla propaganda retorica, su un colpevole equivoco, su quella diseguaglianza tra realtà e racconto ed evento e parola che porta alla radicale negazione della verità o, meglio, della possibilità stessa di una verità.

Céline, l'anti-letterario provocatore che non rinuncia a dar scandalo, denuncia un corto-circuito che è prima di tutto linguistico: la rivendicazione di una lingua popolare non è una mera scelta estetica né populista, ma il mezzo per far emergere fino in fondo la contraddizione del sistema sfidandolo sul terreno della *parole*, articolando una dialettica discorsiva tra alto e basso, nella forma metaforica del ponte e della stiva. Ai discorsi degli ufficiali in alta uniforme, che si sollazzano con carni fresche e rosee, della ricca Lola, preoccupata soprattutto di non ingrassare, dei giornali e dei pamphlet di propaganda, Bardamu risponde con la sua *parole* folle e veritiera; alla lingua deplorabile del verosimile il protagonista oppone la sua lingua cruda bagnata nelle acque della morte e della miseria. Questa dicotomia irriducibile non rimane a livello linguistico ma si traduce nella polarità antinomica dei segni spaziali, nella costruzione di uno spazio che rassomiglia all'immagine del villaggio notturno circondato dalla luce della guerra: il tranquillo centro parigino, sede, non solo fisica, ma anche discorsiva del potere, è una sorta di fortezza oltre le cui mura si stende un territorio infiammato, prima durante e dopo la guerra, dal sole esecrabile della miseria, una zona paradossale che è in sé "nuit" ma che è squarciata di continuo da *flammes* lugubri. La descrizione del liceo - ospedale insiste su tale dicotomia e lo fa in modo da sottolineare la fondamentale ambiguità del luogo che si potrebbe definire un'immagine dialettica dell'opposizione tra ponte e stiva, in quanto diventa il setting ideale per mettere in scena l'antinomia discorsiva tra il potere "dall'alto" e l'impotenza "dal basso". Ai discorsi dei medici che mirano a rivitalizzare il compromesso patriottismo dei feriti di guerra e a instillare loro la perversa e innaturale volontà di morire, si alternano quelli di Bardamu a Lola e di un suo commilitone, il colto professore Princharde (probabilmente finito al muro), che

rivendicano invece il diritto supremo alla vita e a non “devenir un fantôme”⁹³.

Il liceo è un luogo di internamento per uomini che, per guarire, devono perdere la loro umanità e farsi radicalmente disumani, è lo spazio dove la storia vera degli umili cerca un'ultima disperata difesa contro la Storia ufficiale e dove alla fine soccombe perché, come constata amaramente Bardamu “ tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre, décidément” e “on ne sait rien de la véritable histoire des hommes”⁹⁴. L'ospedale rappresenta insieme la periferia che, nei piani della retorica ufficiale, per sopravvivere deve guardare la gloriosa Parigi e, paradossalmente, il margine che per vivere deve girare lo sguardo altrove.

Due brevi descrizioni del liceo appaiono a tal riguardo particolarmente interessanti: la prima si trova una pagina oltre l'incipit mentre la seconda chiude il capitolo e segue la “deportazione” di Princhard, la cui sorte rimane ignota al narratore e quindi al lettore, benché facilmente intuibile. Entrambe insistono su ciò che si vede dall'ospedale, Parigi nel primo caso, la notte vasta e disseminata nel secondo, riecheggiando la già citata poesia di Mallarmé, *Les fenêtres*, nella quale “las du triste hôpital, et de l'encens fétide/ (...) Le moribond sournois y redresse un vieux dos // Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture/ Que pour voir du soleil, coller/ Les poils blancs et les os de la maigre figure / Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler/ (...)”⁹⁵.

La figura rievocata dal poeta ha la bocca “fiévreuse et d'azur bleu vorace” e spingendo l'occhio, dimentico dell'orrenda unzione, “à l'horizon de lumière gorgé” vede “galères d'or (...) sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir (...) dans un grand nonchaloir chargé de souvenirs”. Così il poeta, nauseato dall'uomo incallito, s'abbranca a “tutte le chiuse vetrate, donde alla vita si voltan le spalle” e là vede rinascere il sogno della Bellezza, per ricadere però inesorabilmente nel Quaggiù che spadroneggia spietato e tiene in scacco l'Io. La tensione tra l'Ici-bas e l'oltre, annunciato da un riflesso sulla finestra, lascia aperta la speranza di “sfondare il cristallo contaminato dal mostro” e in questo spazio di confine, esistenziale e fisico, nasce la scrittura, ritornano i suoni “come un diadema al cielo anteriore”, si ricrea un (non) luogo libero nei territori sacri dell'immaginario.

Bardamu invece, il cauto folle, vede solo galere per niente dorate, i riflessi sono meri presagi di morte, la memoria puzzolente della stiva è affondata e i vetri, piccoli come oblò, si aprono sulla notte indistinta o sulla finzione scintillante di una Parigi irraggiungibile. Tutto questo ce lo dice l'ospedale, *langue* bifronte dove i segni dell'*impuissance du monde* vivono solo per essere cancellati da un dispotico Significante supremo, dove la prospettiva, lungi dal dischiudere lo spazio libero dell'immaginario, è visione amara dell'esclusione e della marginalità di un intero cosmo. Tornando direttamente al testo, si legge:

⁹³ *Ibidem*, p. 62.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 64.

⁹⁵ Mallarmé, S., *Les fenêtres*, «Le Parnasse Contemporain», 1866, in Mallarmé, S., *Poesie*, edizione con testo a fronte a cura di Luciana Frezza, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 22.

Les bâtiments du lycée s'ouvraient sur une très ample terrasse, dorée l'été, au milieu des arbres, et d'où se découvrait magnifiquement Paris, en sorte de glorieuse perspective. C'était là que le jeudi nos visiteurs nous attendaient et Lola parmi eux, venant m'apporter ponctuellement gâteaux, conseils et cigarettes.⁹⁶

Ces maisons du faubourg qui limitaient notre parc se détachaient encore une fois, bien nettes, comme font toutes les choses avant que le soir les prenne. Les arbres grandissaient dans l'ombre et montaient au ciel rejoindre la nuit⁹⁷.

I due passi sembrano indissolubilmente legati perché il secondo rappresenta la demistificazione dei segni euforici che attraversano il primo. L'ampia terrazza, "dorata d'estate", è una sorta di confine nel confine: una zona neutra che, voltando le spalle alla vita vera, la vita di Quaggiù, rivolge lo sguardo verso Parigi, lasciando penetrare attraverso gli alberi, frammenti di una "gloriosa prospettiva". In questo spazio si svolgono gli incontri tra i malati e i loro visitatori, qui entrano "dolci, consigli e sigarette" che provengono direttamente, se a portarli è la piccola mano di Lola, da quel luogo dove, come già ci ha avvertito Bardamu, tutto ciò che si ingoia o si legge o si ammira non è "altro che fantasmi pieni d'odio, falsificazioni e mascherate".

Nella terrazza che separa la reclusione dalla libertà, la verità dalla falsità, si consuma il distacco definitivo tra il protagonista e la donna che accusa Bardamu di essere un vigliacco e "ripugnante come un topo", perché solo i pazzi o i vigliacchi "rifiutano la guerra quando la loro Patria è in pericolo". Bardamu, dopo aver rivendicato la propria ragione perché - dice - "seraient-ils neuf cent quatre-vingt-quinze millions et moi tout seul, c'est eux qui ont tort, Lola, et c'est moi qui ai raison, parce que je suis le seul à savoir ce que je veux: je ne veux plus mourir"⁹⁸, si lancia in una delle sue invettive ribadendo, ancora, l'insensatezza di questa come di ogni guerra e insistendo sul colpevole oblio che condanna tutti i morti per la patria, nella Guerra dei Cent'anni come nella Grande Guerra, a diventare "anonymes, indifférents et plus inconnus que le dernier atome de ce presse-papier devant nous, que votre crotte du matin..."⁹⁹. Conclude affermando di non credere all'avvenire, portando così fino in fondo quella assoluta fissazione temporale che già si era annunciata di fronte allo Stand delle Nazioni. Bardamu, oltre le finestre, non può vedere niente perché la sua chiusura spaziale coincide con una brusca interruzione della trama temporale che

⁹⁶ Céline, L. F., *op. cit.* (1932), p. 62.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 71.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 65.

⁹⁹ *Ibidem*.

gira intorno a quell'attimo lugubre nel quale, ieri oggi e domani, gli sparano addosso, a quell'istante che è già "bout de la nuit".

La chiusura del capitolo non poteva essere più emblematica: la descrizione è ripresa e demistificata e gli alberi, che solo qualche pagina prima filtravano la gloriosa immagine parigina, ora conservano nelle loro fronde la memoria fuggevole di chi vi è passato, come Princhard, per andare incontro alla morte. Salgono fino al cielo, quegli alberi, per ricongiungersi con la Notte indistinta di un cielo spietato mentre tutto intorno le case dei sobborghi assumono contorni sempre più netti isolando gli abitanti del margine dal Giorno glorioso che Parigi annuncia nell'estate dorata.

VI) *Le notti dolci di Billancourt: fantasmagoria degli abissi. La dialettica tra centro e margine sotto la forma di alto e basso.*

Così si chiude un capitolo e se ne apre un altro, già anticipato nel paragrafo precedente per dar conto dell'ideologia del testo. In questa parte del romanzo Bardamu dedica alcune pagine alla descrizione del negozio di Mme Hérote, sempre nell'ottica ossessiva e stringente dell'invalicabile frontiera che lo separa dai luoghi dei ricchi, attraverso il racconto-descrizione della sua breve e furtiva incursione nel mondo proibito, in quel "côté de chez les riches" speculare all'"autre côté de la vie" dal quale il protagonista proviene. La differenza tra le due sponde è percepibile, più che dall'aspetto del quartiere, che rispetto alle altre aeree ha in più "que les rues y sont un peu plus propres et c'est tout", dall'intérieur même de ces gens, de ces choses" e per accedervi "il faut se fier au hasard ou à l'intimité"¹⁰⁰. Il negozio di *lingerie* costituisce un vestibolo ideale per transitare da un lato all'altro di questo mondo diviso, per spingersi "un po' innanzi in quella riserva per via degli argentini che scendevano dai quartieri privilegiati a rifornirsi da lei di mutande e camicie e stuzzicare il suo bel mazzo di amiche ambiziose, teatranti e musiciste". Bardamu si lega "a una di queste", Musyne, così la chiamavano in giro, ma da offrirle ha solo la sua giovinezza e commette l'errore, come confessa, di attaccarsi un po' troppo. Alla giovane, che si guadagna da vivere suonando il violino, Bardamu dedica tutto il suo tempo, quel tempo ridotto all'intervallo tra l'uscita dall'ospedale e l'uscita di Musyne dal teatro, finché, ottenuta dalle autorità militari una convalescenza di due mesi, va a vivere insieme alla donna a Billancourt, *banlieue* parigina dalla folta presenza russa nota per gli stabilimenti Renault e, sul versante letterario, per le *Chroniques de Billancourt* scritte da un'immigrata russa degli anni '20, Nina Berberova¹⁰¹.

Bardamu si ritrova in realtà quasi sempre solo perché Musyne adduce continui pretesti per trattenersi a Parigi nel *côté de chez les riches* mentre il protagonista rimane escluso da quel mondo, dal "bon gâteau", confinato in quella dilagante zona che egli chiama "tout le reste" dove tutto è "fatica e letame". Billancourt rappresenta la definitiva presa di coscienza del narratore, una sorta di luogo gnoseologico per

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 75.

¹⁰¹ "Les *Chroniques de Billancourt* écrites entre 1928 et 1940 par Nina Berberova et publiées dans le quotidien libéral russe de Milioukov, les *Dernières Nouvelles* sont l'illustration de cette perception de Paris depuis la banlieue et en particulier depuis les usines Renault devenues depuis la révolution russe un des hauts lieux de l'émigration russe à Paris. Plusieurs chroniques mentionnent Billancourt en précisant qu'il se situe à proximité d'une capitale de rang mondiale, « près » de la capitale. Si Paris est du côté du plaisir, des arts, du monde féminin, Billancourt, peuplé d'émigrés russes bénéficie de sa proximité tout en étant marqué par le travail de l'usine, le chômage en tant de crise. Billancourt est un monde d'hommes de la métallurgie alors que Paris est une ville des femmes, faite pour les femmes. (...) Selon elle [Berberova], la banlieue s'identifie entièrement avec Billancourt" (Cohen, E., *op. cit.*, p. 269).

Bardamu che confessa amaramente: “Je n'avais pas encore appris qu'il existe deux humanités très différentes, celle des riches et celle des pauvres. Il m'a fallu, comme à tant d'autres, vingt années et la guerre, pour apprendre à me tenir dans ma catégorie, à demander le prix des choses et des êtres avant d'y toucher, et surtout avant d'y tenir”¹⁰². Musyne rappresenta una sorta di mediazione tra queste due umanità ma, anche quando Bardamu la raggiunge nei luoghi privilegiati dove ella si esibisce, rimane confinato nelle sale dei domestici: gli “dei argentini” “en haut avec Musyne” e lui “en dessous, avec rien”. D'altronde, Musyne pensa seriamente al suo avvenire e ovviamente preferisce farlo “avec un Dieu”, non con chi riesce a figurarsi il futuro solo in una “sorta di delirio” come farneticante terra di mezzo tra la morte in guerra del giorno prima e quella per fame dell'indomani. Così, mentre la donna trova i suoi dei argentini nella “fetta buona della città”, dalle parti di Ternes e ai confini del Bois “en petits hôtels particuliers, bien clos, brillants, où par ces temps d'hiver il régnait une chaleur si agréable”¹⁰³, Bardamu rimane nella stiva, a scaldarsi inutilmente con i domestici o nella sua casa a Billancourt, dove sicuramente il divino non si fa vedere, dove “la poesia eroica” che tanto commuove ai piani alti smette di avere senso, dove “sopra la (...) testa” non ballano gli dei ma gli aerei carichi di morte.

Le immagini che Bardamu lascia della *banlieue* di Billancourt sono tutte notturne e l'incipit della prima descrizione riecheggia in modo sinistro le cronache dal fronte, contribuendo a rafforzare il legame identitario, e quasi tautologico, tra le tre dimensioni temporali: l'istante si apre su ieri e domani rivelando un unico e onnicomprensivo orizzonte di morte che, come il cerchio che stringe sempre più i villaggi minacciati dalla guerra, prefigura l'eterno ritorno pronto a invadere tutti i margini del mondo, condannandoli a un destino di ripetizione. Poco importa se si muoia per mare o per terra, ammazzati in guerra o uccisi dalla miseria, si muore sempre e comunque: questo sembra il messaggio che Bardamu ci consegna dal suo viaggio *au bout de la nuit*. Guardando da vicino il testo per ascoltare la voce disincantata del descrittore, si legge:

Les nuits de Billancourt étaient douces, animées parfois par ces puérides alarmes d'avions et de zeppelins, grâce auxquelles les citadins trouvaient moyen d'éprouver des frissons justificatifs. En attendant mon amante, j'allais me promener, nuit tombée, jusqu'au pont de Grenelle, là où l'ombre monte du fleuve jusqu'au tablier du métro, avec ses lampadaires en chapelets, tendu en plein noir, avec sa ferraille énorme aussi qui va foncer en tonnerre en plein flanc des gros immeubles du quai de Passy. Il existe certains coins comme ça dans les villes, si stupidement laids qu'on y est presque toujours seul¹⁰⁴.

¹⁰² *Ibidem*, 81.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 79.

Le notti di Billancourt sono *douces* come *douce* era la notte nei primi tempi al fronte, perché l'oscurità rendeva meno facile essere ammazzati. L'aggettivo ricorre più volte nel testo come elemento connotativo della notte o di sue riformulazioni metonimiche giocate sulla contiguità o sull'antitesi o ancora di suoi slittamenti metaforici. Così è *douce* la "pénombre des volets" in Congo, sono *douces* "le lampes" nella Banca americana e sono spesso "douces" "les brumes", quegli ultimi veli che separano il cielo dalla terra. Anche la forma avverbiale *doucement* compare in associazione alla notte o, meglio, ai movimenti cittadini nella notte e Bardamu dopo il rientro dall'America ci lascerà un'immagine degli impiegati che si riversano "doucement dans la nuit" e, verso la fine del romanzo, una descrizione delle "berges [qui] se sépare du fleuve très doucement". La forte valenza ironica, comune tanto all'aggettivo che all'avverbio, appare evidente anche se si considera il punto nel quale Bardamu arriva addirittura a dire che "sur les soirs l'été, elle devenait parfois comme *douce*, la boue, quand le ciel, en rose, tournait au sentiment". Si può dunque presumere, al di là di questa, forse troppo breve, ricognizione delle occorrenze testuali di *douce* e *doucement*, che anche nel caso qui in esame, ovvero le notti a Billancourt, l'aggettivo che le connota abbia un intento dissacratore che rende bene la natura bifronte dell'oscurità al margine: dolce e insieme lugubre, come la notte in guerra, come le tendine alle finestre in Congo, come la bruma e il fango. Si potrebbe concludere, considerando quanto riportato nell'inciso, riferito agli allarmi antiaerei, che segue l'incipit del brano qui in esame, e tenendo in mente la prima Notte dolce della guerra, pausa tra giorni infuocati, nonché l'immagine del fango reso dolce dai colori rosa del cielo, che è sempre in atto una latente demistificazione della dimensione, per così dire, dell'alto, e anche che i luoghi notturni descritti da Bardamu sono riparo dalla morte incombente e insieme anticamera verso il patibolo, perché tappe metonimiche della metafora transdiscorsiva annunciata nel titolo: il *bout de la nuit*.

La descrizione delle *nuits de Billancourt* rappresenta un altro esempio di questo procedimento che, basato sull'interdipendenza tra metafora e metonimia, ricostruisce qui un breve itinerario nel buio, una sorta di mini – viaggio che, dalle notti plurali, riconduce alla personale notte del personaggio traghettandolo ancora, come in guerra, di ombra in ombra. La trama lessicale gioca sulla ripresa semantica del motivo dell'oscurità: Bardamu "*nuit tombée*" si incammina là dove "*l'ombre monte du fleuve jusqu'au tablier du métro, avec ses lampadaires en chapelets, tendue en plein noir*", in una zona dove la luce incontra il buio, dove, usando le parole di Benjamin, "rosse risplendono di sera le luci che indicano la via nell'Ade dei nomi (...) [che] liberatisi delle catene ignominiose della *place* e della *rue*, sono diventati qui, nel buio solcato da sussulti folgoranti e da fischi stridenti, informi dèi delle cloache e fate delle catacombe"¹⁰⁵. L'accenno al metro appare molto significativo, non solo perché serve a evocare una zona di intersezione tra alto e

¹⁰⁵ Benjamin, W., *op. cit.*, p. 89.

basso, buio e luce, ma anche perché segnala la presenza di un mondo sotterraneo, quasi luciferino, i cui elementi ctoni desacralizzati ritorneranno tra breve nello stesso capitolo e più avanti nel testo nelle prime descrizioni della banlieue Garenne – Rancy dove Bardamu si stabilirà al ritorno dall’America.

La descrizione di Billancourt, dopo aver sviluppato i motivi visivi, vira con un accostamento quasi sinestetico, verso elementi propriamente acustici, segnalando il “rumore di tuono” che la “ferraglia immane”, in frenetico movimento nelle viscere urbane, produce, avventandosi contro i palazzi del lungosenna di Passy. Tale deviazione dell’attenzione descrittiva dall’elemento visivo a quello acustico contribuisce a rafforzare l’identificazione di alto e basso, riprendendo l’accento agli allarmi aerei riportato nella frase immediatamente precedente e completando così il sistema di analogie tracciate tra rumori che squarciano l’oscurità del cielo e quelli che vibrano nel buio del sottosuolo. La coerenza semantica del brano sembra garantita dall’accostamento sinestetico tra le luci a corona del metro e il rumore che proviene dal sottosuolo, in quanto tale immagine riattualizza quella suggerita in apertura: il rumore del mondo sotterraneo, paragonato a un “tuono”, rievoca l’animazione del cielo serale, scosso dal suono sinistro dell’allarme che segnala la presenza della luce degli aerei e delle eventuali bombe che possono piovere dalle “notti dolci”.

Azzardando, con tutte le precauzioni del caso, un paragone a distanza con i testi degli *expatriés* analizzati nei precedenti capitoli, si può affermare che la Guerra e l’esilio non forniscono solo il materiale genetico del racconto e l’*hic et nunc* del discorso, ma diventano esperienze capaci di riformulare i paradigmi conoscitivi e ontologici di indagine del reale. In Céline, l’*outsider* che non si rifà a nessuna scuola o corrente di pensiero a differenza di molti scrittori d’Oltreoceano la cui poetica ha chiari tratti modernisti, il racconto di Guerra, che occupa solo una minima parte del lungo romanzo, circa una quarantina di pagine, diventa essenziale per ricostruire i modelli di rappresentazione in atto in tutto il testo e diventa, addirittura, pre-testo narrativo.

La breve descrizione qui in esame mostra, e non solo per l’identità lessicale delle notti dolci di Billancourt con la dolce notte del fronte, come la Guerra sia memoria incancellabile che ritorna non tanto a livello tematico quanto sul piano della costruzione formale. La seguente omologia a catena, il nero delle notti- il rumore degli allarmi antiaerei- (la luce degli aerei) – il nero della notte – l’ombra del fiume – i lampioni del métro – l’oscurità della piattaforma – il rumore di tuono della ferraglia, serve a fissare una volta per tutte l’isotopia tra notte e morte, nonché l’identificazione straniante tra alto e basso, attraverso il parallelismo dei rumori che provengono da sopra e da sotto, confermando la prima sparata di Bardamu a Place Clichy: per mare o per terra e, aggiungo io, in superficie o nel sottosuolo, non c’è scampo.

Tale interpretazione, che potrebbe sembrare arbitraria, non lo è se si considera l’ultima cronaca da Billancourt, da questo luogo che, stando alle parole di Bardamu,

appartiene a “quei posti tanto stupidamente brutti che ci stai quasi sempre da solo”. Ci si riferisce all’immagine grottesca e quasi dissacrante di “un intero quartiere in pigiama, [che] dietro la candela, spariva chiocciando nelle profondità per fuggire un pericolo quasi interamente immaginario”, quello dell’ennesimo zeppelin in onore del quale “tutta la gente di casa si precipitava nelle cantine”. Bardamu nonostante le insistenze di Musyne, con la quale è eccezionalmente rincasato quella sera, si rifiuta di scendere nella cantina prescelta per la salvezza di massa, quella del macellaio, perché ritiene insopportabile stare in un posto “con la carne appesa ai ganci”. Dice, Bardamu “ho dei ricordi, preferisco tornare su...”. Facendo un passo indietro nell’ordine del testo per seguire la cronaca dal vivo di quella fuga nelle viscere urbane, si legge:

Elle insistait pour que je me précipite avec elle au fond des souterrains, dans le métro, dans les égouts, n'importe où, mais à l'abri et dans les ultimes profondeurs et surtout tout de suite ! À les voir tous dévaler ainsi, gros et petits, les locataires, frivoles ou majestueux, quatre à quatre, vers le trou sauveur, cela finit même à moi, par me pourvoir d'indifférence. Lâche finit courageux, cela ne veut pas dire grand-chose. Lapin ci, héros là-bas, c'est le même homme, il ne pense pas plus ici que là-bas. Tout ce qui n'est pas gagner de l'argent le dépasse décidément infiniment. Tout ce qui est vie ou mort lui échappe. Même sa propre mort, il la spéculé mal et de travers. Il ne comprend que l'argent et le théâtre.¹⁰⁶

Appare evidente, ma lo sarà ancor di più, come accennato sopra, nelle descrizioni della Garenne, la dissacrazione parodica delle profondità remote che comprendono tanto il métro quanto le fogne e, come pare di intuire dall’inciso “n'importe où”, chissà quale altro posto. Nei *Misérables* Hugo individua le *entrailles* di Parigi nelle sue fogne mentre per Auguste de Santeuil le viscere sono le catacombe. Come nota Benjamin nei suoi appunti preparatori, “Parigi sorge su un grande sistema di grotte dove rimbombano il fragore del *métro* e delle ferrovie e ogni autobus, ogni autacarro produce un’eco prolungata” e “questo grande sistema tecnico di strade e gallerie si interseca con le antiche volte, le cave calcaree, le grotte e le catacombe che fin dal primo Medioevo sono cresciute attraverso i secoli”¹⁰⁷. Eugène Sue le popola con i numerosi personaggi dei suoi romanzi polizieschi mentre tutto il romanticismo sembra particolarmente attratto da questa Parigi tenebrosa e sotterranea dalla quale dipende, in un certo senso, la fondazione “archeologica” del mito culturale della capitale ottocentesca¹⁰⁸. In *Voyage au bout de la nuit* non c’è

¹⁰⁶ Céline, L. F., *op. cit.* (1932), p. 83.

¹⁰⁷ Benjamin, W., *op. cit.*, p. 90.

¹⁰⁸ Si rimanda a Caillois, R., *Paris mythe moderne*, «Nouvelle revue française», 25 (1937), per l’analisi delle origini del mito su Parigi e anche per la ricostruzione della genesi di quel romanzo

niente di tutto questo e, sovvertendo il senso della citazione di Eraclito che Eliot, come si è già avuto modo di ricordare, pone come esergo dei suoi *Quartetti*, si può affermare che la direzione diegetica, ma soprattutto, metadescrittiva che attraversa il testo è la morte: “in alto e in basso” è tutto ugualmente *bout de la nuit*.

L’episodio raccontato è pretesto per una nuova tirata ideologica che, postulando un’inquietante indifferenziazione spaziale in linea con le interpretazioni fin qui condotte, conclude che “l’uomo “coniglio qui, eroe là, è sempre lo stesso uomo, non pensa più lì che *altrove*”. La presenza di così tanti indicatori spaziali, tra i quali un deittico, secondo un uso che Céline sembra privilegiare, conferma non solo l’assoluta preminenza delle strutture spaziali ma addirittura una loro, per così dire, priorità logica e discorsiva se è sempre il luogo a farsi carico dell’ideologia del testo e a generare la *parola* disincantata di un autore che, ormai lo si può affermare con più sicurezza, ci consegna le sue sarcastiche e graffianti “memorie del sottosuolo” venate da una carica antiletteraria.

Non appare casuale l’accento finale al “teatro” che, insieme ai soldi, costituisce l’unico oggetto che l’umanità riesce a comprendere lasciandosi sfuggire nel contempo, o forse proprio a causa di ciò, il senso della vita e della morte. Se così stanno le cose, è lecito affermare che l’autore rifiuta la letteratura e l’estetica come concepite dalla modernità, ma riabilita per contro il significato profondo al quale l’etimo della parola estetica rimanda, ovvero quel primo, e per Céline unico, livello di conoscenza che si occupa dell’osservazione dei fenomeni nella loro percezione sensibile, scoprendo che la presunta essenza del cui studio l’intelletto e la ragione si sono sentiti investiti in modo esclusivo, è lì sotto gli occhi di tutti.

Qualche pagina prima del brano oggetto di questa analisi, Bardamu fa una strana affermazione nella quale dice parafrasando Claude Lorrain che “l’art exige qu’on situe l’intérêt de l’œuvre dans les lointains, dans l’insaisissable, là où se réfugie le mensonge, ce rêve pris sur le fait, et seul amour des hommes” e prende spunto da tale dichiarazione per tracciare un’ analogia tra questa esigenza artistica e ciò che l’uomo chiede alla donna amata, ossia di conservare la sua “menzognera ragion d’essere”. Alla luce di tali considerazioni, non sembra più esserci dubbio alcuno sul disprezzo che Céline, attraverso lo schermo del suo Bardamu, manifesta nei confronti della presunzione salvifica dell’arte, di quella convinzione assoluta nella sua potenza disvelatrice e nella sua capacità di porsi come memoria e immagine dell’eterno e, se contesta un intero sistema di credenze ormai secolari, lo fa proprio a motivo di ciò che la tradizione considera il *prius* assoluto delle opere dell’immaginario: la capacità di sollecitare uno sguardo allegorico che non si fermi al primo livello di lettura ma sfogli i piani per arrivare all’inafferrabile, all’inattingibile. Un simile rifiuto è provocato in Céline dalla convinzione che ciò che viene spacciato come “essenza” sia una colossale bugia e che, per conseguenza,

“poliziesco” che, secondo il critico, è alla base della creazione del nuovo personaggio e quindi della riformulazione dello spazio urbano.

il verosimile non sia neanche una lontana approssimazione della verità, un modo per renderla fruibile e credibile come pensava Ulisse, ma il suo tradimento definitivo. Ecco il perché di una lingua così schietta e cruda, della rinuncia a raccontare se per raccontare si deve ornare e abbellire, della radiografia spietata di uomini diventati improvvisamente come i ratti che, nelle fantasmagorie ottocentesche di Gautier, minacciavano Babilonia. Qui gli uomini, non importa se conigli o eroi, sono semplicemente uomini, che in onore di un allarme immaginario, che niente ha a che vedere con la realtà, si precipitano come topi in un “trou sauveur” e se sono a loro agio tra le carni appese è perché non conoscono la verità, non sanno che “altrove” dei loro simili stanno ancora appesi a degli alberi, e che loro stessi pendono da quelle fronde senza rendersene conto.

Bardamu, come suo solito, interrompe il racconto e così come non ci dice come “esce” dal fronte omette di riferirci come tutti questi “inquilini”, intenti a scambiarsi frivolezze e cortesie, “escano” dal loro buco. Sappiamo che resta “in alto, una notte, un giorno intero, un anno” ad aspettare invano il ritorno di Musyne che non tornerà più ma che Bardamu, come ci informa qualche pagina prima, incontra ogni due anni per caso e ogni due anni finisce per constatare e accettare “come è diventato il viso con quella disarmonia crescente, ignobile, di tutta la faccia”, a riconoscere che tutto sommato allora, lui, eccezionalmente, in alto e lei in basso, “si era seguito la via giusta, senza essersi messi d’accordo, l’immancabile strada per due anni in più, la strada della corruzione”. Se si prende per buona questa affermazione senza il legittimo sospetto di un’inaffidabilità estrema del nostro narratore attento meno ai visi veri che alla loro “lenta caricatura bulinata”, meno preoccupato degli altri di quanto non sia ossessionato da se stesso e dalla propria degenerazione, allora possiamo dire di conoscere la strada che gli inquilini hanno preso all’uscita della cantina, quella inevitabile della consunzione e della corruzione, mentre il protagonista, in realtà in cammino nella medesima direzione, dalla sua casa in alto esce per finire in un altro ospedale specializzato nella cura di “incapables héros”, “destination vague: un bastion, quelque part, dans les zones autour de la ville”.

VII) *Il sistema di antinomie e polarità nella descrizione dell'autour de ville.*

Insieme ad altri cinque compagni Bardamu parte alla ricerca di ciò che definisce il suo nuovo “abri”, lasciando così una prima spia di quell’ironia che, già sperimentata nelle pagine precedenti, arriverà in questo nuovo racconto a toccare vertici di parossismo. Il bastione, al quale i sei arrivano non a caso “vers le milieu de la nuit” percepiscono come prima cosa i “remblais bouffis de ténèbres”, si trova a Bicêtre e si chiama “46”, un semplice numero che potrebbe già contenere in sé la promessa o minaccia di omologazione – annientamento degli uomini ricoverati.

Prima di concentrarci sulle descrizioni di questa nuova porzione “autour de la ville”, è bene ricordare alcune considerazioni che Bardamu ci consegna dopo il primo discorso del medico salvatore che ha in cura questi “eroi inetti”. Il protagonista trova le parole pronunciate dal medico –capo per niente commoventi quanto piuttosto – scrive – “bien faites pour me dégouter”. Questo sentimento di disgusto lo avvicina agli altri dai quali resta però inevitabilmente separato, a causa di “quel di più” che egli trova nel discorso patriottico del dottore. La differenza tra Bardamu e i suoi vari compagni di viaggio, gli abitanti della stiva, risiede in questo breve spazio di maggiore consapevolezza, in questo residuo di volontà intellettuale al quale, nonostante le dichiarazioni del suo autore, non rinuncia mai, sforzandosi di oltrepassare la visione immediata e rassegnata degli eventi, del fatto che “il delirio era cresciuto da qualche mese, in tali proporzioni che non si poteva fondare la propria esistenza su alcunché di stabile”, in vista di una comprensione globale e sintetica. È questa tensione, tutto sommato dialettica, a portarlo ad affermare quanto segue: “*ici* à l’hôpital, comme dans la nuit des Flandres la mort nous tracaïssat (...) la mort irrévocable tout comme *là-bas*”. L’*Ici* e il *là – bas*, il *qui* e il *laggiù*, inverso speculare dell’*Ici-bas* mallarmiano, sono posti in rapporto attraverso la mediazione lugubre della morte che *qui* minaccia “da più lontano” mentre *laggiù* sibila sopra le teste e intorno alla figura. Ma questa nota di differenziazione non deve portare a stabilire una distinzione netta tra i due luoghi evocati perché il *qui* si costituisce quasi inevitabilmente come anticamera la cui uscita obbligatoria dà direttamente sul *laggiù*. Si potrebbe anche dire che la vera diversità è paragonabile alla relazione tra potenza e atto o, se si vuole, tra ricordo –immaginazione e realtà, nel senso che la morte, brandita come spettro dall’Amministrazione nel *qui* a ricordare ciò che è stato e a prefigurare ciò che dovrà essere, diventa realtà pura nella lontananza di ieri e domani.

Va fatta un’altra considerazione prima di addentrarci nel vivo delle descrizioni oggetto del presente lavoro, in quanto, lungi dal porsi come una deviazione rispetto all’itinerario proposto, aiuterà a penetrare meglio i moduli rappresentativi. Mi riferisco al punto nel quale Bardamu avendo constatato che le “Théâtre était partout”, indicando grazie all’uso della maiuscola una dimensione onnipervasiva e quasi trascendentale, arriva alla seguente conclusione: “il fallait jouer”. Poco oltre aggiunge di aver capito “l’urgence d’avoir à changer de dégaîne” e, aggiunge,

“grâce à Branledore (dans le civil placier en dentelles), ces mêmes hommes apeurés et recherchant l'ombre, possédés par des souvenirs honteux d'abattoirs que nous étions en arrivant, se muèrent en une satanée bande de gaillards, tous résolus à la victoire et je vous le garantis armés d'abattage et de formidables propos”. Bardamu e i compagni, per ammissione dello stesso narratore, si risolvono ad adottare “un dru langage”, così pepato da far arrossire le donne che peraltro, lungi dal lamentarsene, lo considerano il segno, nel vero soldato, di un coraggio indisciungibile da una certa grossolanità. Sull'esempio di Branledore, gli eroi in via di redenzione mostrano, agli attenti occhi del brillante primario, un sensibile miglioramento delle loro virtù morali, avendo adottato in pieno la retorica patriottica ufficiale. Il racconto prosegue su un doppio binario comunicativo: da una parte, i miseri uomini atterriti dalla minaccia della guerra e, dall'altra, i brillanti salvatori della patria, e quindi, da un lato, la parola vera della vita ai confini con la morte, dall'altra quella verosimile e obliqua che mima il discorso del supremo Teatro che, variante di certe figure kafkiane del potere, pende sulla testa dei personaggi come una bomba a mezz'aria. L'accenno al Teatro, con tutti i suoi corollari, il travestitismo, una certa pompa eroica, la finzione scenica, è in Céline radicalmente opposto tanto alla concezione di Djuna Barnes, che invece nella rivisitazione del teatro elisabettiano trova la chiave per sbandierare la fluidità assoluta dei generi, quanto a quella di Fitzgerald, le cui metafore teatrali e filmiche alludono sì alla assoluta artificialità dei protagonisti ma nascono in maniera spontanea, quasi obbligata, come unica condizione di vita possibile dopo l'espatrio. Ancora una volta però, e questo è un dato comune ai vari autori, Parigi, che sia centro o, come nel caso di Céline, un imprecisato “autour de la ville”, diventa setting, destinando il racconto e lo spazio che lo ospita a uno sdoppiamento comunicativo comune. Bardamu aiuterà addirittura un drammaturgo parigino a scrivere, grazie a delle memorie poco affidabili e piuttosto distorte, un poema epico –eroico che verrà rappresentato in un teatro del cuore della capitale, a conferma del fatto che per penetrare nel bel mondo bisogna prima di tutto impararne i codici comunicativi, fregiarsi dei suoi tanti ostentati valori e, soprattutto, barattare la verità con la menzogna. L'arte ne esce distrutta, ridotta com'è a servire gli interessi del potere e a spacciare ridicoli e fasulli ricordi per verità storiche. Ma il Céline del popolo, quel medico che afferma di avere la *banlieue* dentro, non rinuncia mai a dire quel che ha da dire e lascia che mentre Bardamu narratore/attore si salvi la pelle grazie alla recitazione, il Bardamu descrittore non perda mai di vista la realtà. Così tra accorati monologhi, racconti fabbricati su misura dell'interlocutore, come a Saint-Cloud con Lola, e resoconti di stucchevoli gesta eroiche, finite dritte sulla scena a beneficio di una platea commossa e piangente, il nostro protagonista non dimentica di riferire quanto il suo sguardo attento coglie “autour de la ville”, confermando la duplicità del percorso comunicativo studiato per dare ancora più forza, nel contrasto tra le parole per gli altri e l'autentica parola per sé, alla demistificazione delle logiche del mondo.

In più di due pagine, Bardamu ci descrive quel che vede durante una passeggiata

domenicale in compagnia della madre, venuta a visitarlo in ospedale, sviluppando tutti i motivi delineati nel corso di tale analisi: la profanazione del cielo e l'identificazione tra alto e basso, il disgusto per la campagna e la natura, la latitanza colpevole della verità e l'affiorare della menzogna, il vero volto delle periferie considerate il deretano sudicio della scintillante città, il tradimento delle parole, la decostruzione della personale trama temporale con la chiusura delle possibilità esistenziali e l'abolizione della prospettiva futura.

Tanti i motivi e le immagini che s'intrecciano in queste pagine, benché tutti costituiscano aspetti di un unico fondamentale macro tema, micro proposizioni che articolano, garantendone la connettività e la coerenza locale, le superstrutture rappresentative che presiedono l'intero testo, che permettono, tessendo la trama delle poli-isotopie, delle analogie e dei richiami, di definire in modo netto la direzione argomentativa del discorso, di stabilire una volta per tutte quella che, secondo me, è la imperversante macroproposizione: lo iato incolmabile tra i due tipi di umanità divisi dalla frontiera che separa la vita dalla morte.

Tale tema viene sviluppato attraverso una vera e propria fenomenologia delle figure di frontiera che vanno a costituire tante polarità metonimiche all'interno dell'opposizione principale, quella tra servi e padroni, che struttura il mondo possibile rappresentato dal testo. La figura principale è sicuramente quella spaziale qui studiata tra centro e periferia, figura che conosce una forma propriamente metonimica e una invece metaforica. Ma anche le altre polarità, benché non segnatamente di matrice spaziale, possono essere ricondotte alla relazione antitetica tra i luoghi. In questo senso, la dicotomia tra verità e menzogna, se la verità si mostra nei rifiuti ammassati nella banlieue e la menzogna nello sfavillio del cuore della capitale, l'opposizione tra la *parole* cruda e isolata di Bardamu, che si erge a rappresentante dell'intera stiva, e la *langue* ufficiale, sistemica e teatrale parlata sul ponte, sono da ultimo generate dalla rappresentazione bifronte dello spazio e dalla spaccatura che divide in due metà speculari e inverse il mondo. Occorre dunque leggere tutto il brano, benché lungo.

Elle était heureuse de me retrouver ma mère et pleurnichait comme une chienne à laquelle on a rendu enfin son petit. Elle croyait aussi sans doute m'aider beaucoup en m'embrassant, mais elle demeurait cependant inférieure à la chienne parce qu'elle croyait aux mots elle qu'on lui disait pour m'enlever. La chienne au moins, ne croit que ce qu'elle sent. Avec ma mère, nous fîmes un grand tour dans les rues proches de l'hôpital, une après-midi, à marcher en traînant dans les ébauches des rues qu'il y a par là, des rues aux lampadaires pas encore peints, entre les longues façades suintantes, aux fenêtres bariolées des cent petits chiffons pendants, les chemises des pauvres, à entendre le petit bruit du grailon qui crépite à midi, orage des mauvaises graisses. Dans le grand abandon mou qui entoure la ville, là où le mensonge de son luxe vient suinter et finir en

pourriture, la ville montre à qui veut le voir son grand derrière en boîtes à ordures. Il y a des usines qu'on évite en promenant, qui sentent toutes les odeurs, les unes à peine croyables et où l'air d'alentour se refuse à puer davantage. Tout près, moisit la petite fête foraine, entre deux hautes cheminées inégales, ses chevaux de bois dépeint sont trop coûteux pour ceux qui les désirent, pendant des semaines entières souvent, petits morveux rachitiques, attirés, repoussés et retenus à la fois, tous les doigts dans le nez, par leur abandon, la pauvreté et la musique.

Tout se passe en efforts pour éloigner la vérité de ces lieux qui revient pleurer sans cesse sur tout le monde; on a beau faire, on a beau boire, et du rouge encore, épais comme de l'encre, le ciel reste ce qu'il est là-bas, bien refermé dessus, comme une grande mare pour les fumées de la banlieue.

Par terre, la boue vous tire sur la fatigue et les côtés de l'existence sont fermés aussi, bien clos par des hôtels et des usines encore. C'est déjà des cercueils les murs de ce côté-là. Lola, bien partie, Musyne aussi, je n'avais plus personne. C'est pour ça que j'avais fini par écrire à ma mère, question de voir quelqu'un. À vingt ans je n'avais déjà plus que du passé. Nous parcourûmes ensemble avec ma mère des rues et des rues du dimanche. Elle me racontait les choses menues de son commerce, ce qu'on disait autour d'elle de la guerre, en ville, que c'était triste, la guerre, « épouvantable » même, mais qu'avec beaucoup de courage, nous finirions tous par en sortir, les tués pour elle c'était rien que des accidents, comme aux courses, y n'ont qu'à bien se tenir, on ne tombait pas.

(...)

Elle croyait au fond que les petites gens de sa sorte étaient faits pour souffrir de tout, que c'était leur rôle sur la terre, et que si les choses allaient récemment aussi mal, ça devait tenir encore, en grande partie à ce qu'ils avaient commis bien des fautes accumulées, les petites gens...

(...)

Nous suivions tous les deux les rues à lotir, sous la pluie; les trottoirs par là enfoncent et se dérobent, les petits frênes en bordure gardent longtemps leurs gouttes aux branches, en hiver, tremblantes dans le vent, mince féerie. Le chemin de l'hôpital passait devant de nombreux hôtels récents, certains avaient des noms, d'autres n'avaient même pas pris ce mal. « À la semaine » qu'ils étaient, tout simplement. La guerre les avait vidés brutalement de leur contenu de tâcherons et d'ouvriers. Ils n'y rentreraient même plus pour mourir les locataires. c'est un travail aussi ça mourir, mais ils s'en acquitteraient dehors.

(...)

Entre les lotissements de cette campagne déchue existaient encore

quelques champs et cultures de-ci de-là, et même accrochés à ces bribes quelques vieux paysans coincés entre les maisons nouvelles. Quand il nous restait du temps avant la rentrée du soir, nous allions les regarder avec ma mère, ces drôles de paysans s'acharner à fouiller avec du fer cette chose molle et grenue qu'est la terre, où on met à pourrir les morts et d'où vient le pain quand même.

Elle ne connaissait en fait de misères que celles qui ressemblaient à la sienne, celles des villes, elle essayait de s'imaginer ce que pouvaient être celles de la campagne. c'est la seule curiosité que je lui aie jamais connue, à ma mère, et ça lui suffisait comme distraction pour un dimanche. Elle rentrait avec ça en ville.

Je ne recevais plus du tout de nouvelles de Lola, ni de Musyne non plus. Elles demeuraient décidément les garces du bon côté de la situation où régnait une consigne souriante mais implacable d'élimination envers nous autres, nous les viandes destinées aux sacrifices. À deux reprises ainsi on m'avait déjà reconduit vers les endroits où se parquent les otages. Question de temps et d'attente seulement. Les jeux étaient faits.¹⁰⁹

Il passo si apre con una similitudine molto forte, contraddetta peraltro in modo significativo qualche riga oltre: la madre di Bardamu piange *come* una cagna alla quale abbiano restituito il piccolo ma è *inferiore* alla cagna perché, invece di credere unicamente a quel che "sent", crede "aux mots", alle parole degli altri. Si profila di nuovo l'opposizione assiologica tra due tipi di conoscenza: quella immediata propria della cagna che, non essendo dotata di intelletto e di parola, vive unicamente, come direbbe Nietzsche, attaccata al "piolo dell'istante" affidandosi solo alla *sensazione*, e quella invece della madre alla quale non è possibile vivere nell'immediatezza sensibile ma ha bisogno della mediazione discorsiva per orientarsi nel mondo. Sembra palese la decostruzione del mito della ragione perché, se è vero che per la tradizione filosofica l'io è in quanto pensa, è pur vero che ogni idea è possibile in quanto può essere detta. La denigrazione del sistema linguistico non porta, però, a una sfiducia nella lingua *tout court*, ma è pretesto per una trasvalutazione radicale del sistema logico-assiologico che, per essere tale, deve passare attraverso la rivendicazione di quella lingua capace di aderire in modo totale alla realtà sensibile. Il verbo *sentire* rimanda proprio a questo primo livello di appropriazione del reale, restando inferiore anche alla percezione che presuppone una rielaborazione delle sensazioni biologiche alle quali si ferma, invece, l'animale. In realtà, sembra lecito contraddire il narratore che, per quanto sbandieri la sua immonda bestialità, l'urgenza di regredire all'unico stadio nel quale sia preservata la verità, mostra, quando veste i panni del descrittore, un'ostinazione alla classificazione tassonomica

¹⁰⁹ Céline, L.-F., *op. cit.*, pp. 95-97.

del mondo intorno, classificazione che, benché di segno opposto rispetto a quella ordinaria, ricade comunque nei vizi percettivi e intellettivi spesso disprezzati. Céline è un intellettuale e anche uno scrittore e, nonostante le sue frequenti sparate scandalistiche, la sua è letteratura a pieno titolo se ciò che egli ama definire un romanzo senza storia restituisce la rappresentazione di un cosmo intero. Ciò che l'evocazione della cagna porta in superficie è piuttosto la sfiducia nelle parole logore e menzognere del sistema, nelle consolazioni a basso prezzo e nell'arte che pretenda di edulcorare la verità mettendo in scena eroi, patrioti, uomini "belli" e idealisti di ogni risma. Bardamu invece è osceno fino in fondo, come oscena è la sua parola che si porta *au bout de la nuit* per dirci che quell'estremo confine, il termine della notte, è il risultato finale di un lungo processo, che quell'immagine contiene in sé tutte le figure fenomenologiche di frontiera esperite nel viaggio.

Dopo aver introdotto al lettore la madre, non nascondendo un certo disprezzo, Bardamu entra nel vivo della descrizione offrendoci una vera e propria fenomenologia della miseria e della desolazione, pronta a virare verso immagini di degrado e funzionando da pretesto per un'ennesima invettiva contro la menzogna che alberga nella capitale. In questa fetta di territorio che circonda "la ville" tutto risulta impoverito: dalle strade che sono semplici "abbozzi" di strade, ai lampioni "non ancora dipinti", alle facciate "suintantes", alle finestre "bariolées de cents petits chiffons pendants, les chemises aux poauvres" fino allo stesso rumore di fritto simile a un "orage des mauvaises graisses".

La metafora finale, "uragano di cattivi odori", che produce lo slittamento dalla percezione visiva a quella olfattiva grazie alla latente sinestesia offerta dal richiamo all'elemento acustico suggerito da *orage*, riporta alla mente, se si considera l'immagine degli *chiffons* appesi, il "tas de débris, vomissement confus de l'énorme Paris" de *Les vins des chiffonniers* di Baudelaire, poesia citata più volte nel presente lavoro. Se si va oltre nel testo e si legge la frase seguente, là dove Bardamu afferma che la città "montre à qui veut voir son grand derrière en boîtes à ordures", che è in questo marciume che va a finire il lusso menzognero della capitale, il richiamo intertestuale a Baudelaire appare non solo appropriato ma addirittura capace di fornire un'utile chiave interpretativa. L'inciso da me posto in corsivo, " a chi vuol vedere", indica, una volta che si assume il rifiuto di Céline per lo sguardo allegorico, una volontà strenua alla visione pura, a una visione che esca dai perimetri tranquilli della "ville", della ragione e del teatro, e abbia il coraggio di osservare fino in fondo la verità occultata dalla "mensonge" del "luxe". L'iterazione per ben due volte nella stessa breve frase del termine *ville* preferito, per le ragioni esposte sopra, al nome specifico del referente, *Paris*, oltre a dare un respiro universale al discorso lasciando che la *galère* entri in più di un porto e percorra più di un mare, non lascia dubbi su quale sia, anche in questo punto del testo, l'obiettivo polemico costante del descrittore: il centro del potere e della bugia. Inoltre, se si legge il passo attenti a reperire le sue valenze metadescrittive, pochi dubbi, se ancora ve n'erano, rimangono sulla funzione che Céline attribuisce alla letteratura e al ruolo del poeta.

Il suo Bardamu, così facilmente confondibile con l'autore, prende i materiali genetici del suo racconto da queste casse traboccanti di rifiuti perché il suo obiettivo unico è quello di mostrare la verità, e la verità si trova solo là dove “la menzogna del suo [della città] lusso viene a trasudare e finire in marciume”.

Anti-poeta ma pur sempre *chiffonnier*, se si chiarisce la natura poco metaforica di questi cenci appesi alle finestre, camiciole che non alludono a nessun processo gnoseologico, Céline opera qui un'inversione parodica del ruolo giocato dalla finestra realista: colui che descrive non deve guardare il mondo dalle finestre ma piuttosto stando nel mondo degli ultimi deve guardare alle loro finestre, là dove stanno esposti i panni logori e da dove provengono i rumori di grassi rancidi. Tale considerazione non può non richiamare alla mente le “blind windows like the empty sockets of eyes” che costeggiano le strade milleriane, e non può non far concludere che la generale chiusura esistenziale adombrata dalle pagine di *Tropic* trova nel *Voyage* un *pendant* esclusivamente epico –popolare.

Sul filo della percezione olfattiva attivata da quella acustica con una sinestesia, Bardamu si concede una piccola digressione descrittiva, portandoci in quei posti “che uno evita quando passeggia”, i posti “che sanno di tutti gli odori”, dove “il parco giochi ammuffisce” e i piccoli sono “rachitiques, attirés, repoussés et retenus à la fois, tous les doigts dans le nez, par leur abandon, la pauvreté et la musique”. Questi luoghi che uno evita nello sforzo “pour éloigner la vérité de ces lieux qui revient pleurer sans cesse sur tout le monde” non possono essere schivati da chi “veut voir”, da chi vuole conoscere come stiano realmente le cose al di là di tutti i penosi tentativi per occultare la realtà, quegli “efforts” che spingono a darsi un bel da fare e un “bel bere, anche del rosso denso come l'inchiostro”, espressione che forse allude ai fiumi di retorica riversati sui manifesti che tappezzano il centro cittadino. Bardamu non crede nelle parole ma nei fatti, nei cenci appesi alle finestre che vede, nei rumori di frittura rancida che sente e anche nella voce di quella banlieue che porta, stando alle dichiarazioni dell'autore, dentro di sé. L'inquietante scenario che il descrittore ci dipinge nasce dall'incontro tra un percorso *in interiore homine* e un itinerario nello squallore assoluto, ed è lì sulla superficie visibile delle finestre che Bardamu può guardare da fuori perché non sono altro che il riflesso sinistro della miseria che lo segue ovunque perché lo abita come un cancro capace di divorare ogni residuo di umanità.

Per quanti sforzi si possano fare, ci avverte il protagonista, “le ciel reste ce qu'il est là-bas, bien refermé dessus, comme une grande mare pour les fumées de la banlieue”. La profanazione del cielo è ormai definitiva, come sancita è l'identità ontologica tra alto e basso, fatti di una sola e medesima sostanza marcia e andata a male: il fango. Se in alto il cielo è “bien refermé dessus, comme une grande mare pour les fumées de la banlieue”, in basso, “par terre, la boue vous tire sur la fatigue et les côtés de l'existence sont fermés aussi, bien clos par des hôtels et des usines encore”. Considerando quanto Bardamu aggiunge nella frase successiva e cioè che “c'est déjà des cercueils les murs de ce côté-là”, si può tracciare un'ulteriore

relazione tautologica a partire dalla fondamentale chiusura che connota le due dimensioni del “dessus” e del “par terre” e dall’espressione “ce côté-là” che, resa in italiano dal Ferrero con “quei posti lì”, preferisco tradurre col più generico “quella parte lì”, ricollegandomi direttamente, non solo ai “côtés de l’existence”, presenti poco sopra, ma anche al “de l’autre côté de la vie” che chiude l’esergo. Più che a luoghi o posti in senso stretto, Bardamu si riferisce a quella dilagante zona che sorge oltre i confini della città, lontano dal “côté de chez les riches” come da chi non vuole semplicemente sentire cattivi odori. Questa dimensione, che oggi è Bicêtre, ieri Billancourt e domani la Garenne – Rancy, si trova esattamente “de l’autre côté de la vie”, dall’altra parte della vita. Ma allora cosa è questo immenso ghetto, i cui limiti sono segnati da muri “che sono già delle bare”, se non il territorio della morte?

Una conferma in tal senso viene dall’ultimo paragrafo del lungo brano riportato sopra, là dove Bardamu ci dice che Lola e Musyne, delle quali non ha più nessuna notizia, “demeuraient décidément du *bon côté* de la situation où régnait une consigne souriante mais implacable d’élimination envers nous autres, nous les viandes destinées aux sacrifices”. La frase esplicita la relazione oppositiva tra il “bon côté”, altrove definito come “bon morceau de la ville” e anche come “côté de chez les riches”, e il “ce côté – là” che, evocato in precedenza, viene in tal modo completamente disambiguato. In questa “parte” stanno le carni in attesa di sacrificio mentre nella “parte giusta” coloro investiti della “consegna sorridente ma implacabile” all’eliminazione dei “nous autres”, ovvero di chi, come Bardamu, è spogliato di ogni umanità e destinato a diventare come quella “viande pendante aux crochets” nella cantina del macellaio a Billancourt. Alla luce di quest’ultima considerazione, il *ce côté là* si presta a una risemantizzazione, diventando non tanto il luogo della morte pienamente dispiegata, quanto piuttosto una sinistra ed enorme anticamera verso il patibolo, dove regna una grottesca sospensione temporale. È proprio percorrendo questa “parte” che Bardamu conclude di non possedere ormai che il passato, come se la chiusura spaziale, in alto e in basso, “au- dessus” e “par terre”, fosse sia l’immagine del ghetto nel quale il sistema, attraverso i suoi sorridenti ma implacabili emissari del “bon côté”, stiva “le carni destinate al sacrificio”, sia la forma che il tempo è costretto ad assumere, quella di un istante senza sbocchi che, se si eccettua la memoria peraltro lugubre del passato, non può più concedersi il sogno di un futuro che non sia ripetizione della minaccia di morte. Tutto allora in questo spazio vive in una sorta di sospensione grottesca e non solo l’Io, le cui prospettive sono brutalmente abolite, perché “les côtés de l’existence sont fermés aussi, bien clos par des hotels, des usines encore”, ma anche gli alberi che trattengono le gocce sui rami come in una “mince féerie”. Tale debole “fantasmagoria” costituisce la chiave interpretativa di “ce côté-là”, segnato da una spettrale assenza che allude sempre e comunque alla morte: dalle camere a settimane vuotate brutalmente dei loro pigionanti, cottimisti e operai, che non vi rientreranno neanche per morire, ma andranno a svolgere questo duro “lavoro” in un imprecisato altrove, fino alla campagna “déchue” che, nel generale deserto, mostra qualche

sprazzo di presenza umana, qualche rara immagine di “vecchio contadino” “aggrappato a quelle briciole” risparmiate dal flagello della guerra e “incastrato tra le case nuove”.

La rievocazione della campagna permette di cogliere anche la fondamentale ambivalenza del “ce côté-là”, sciogliendo la contraddizione nella quale sembra incorrere il narratore al quale l’autore ha presumibilmente prestato ciò che definisce in un’intervista la sua banlieue interiore, quella dimensione che porta dentro e che lo esalta. Come è possibile, è lecito chiedersi, che una zona infestata dalla miseria, dalla minaccia di morte, una zona dove gli esseri non sono più uomini ma carne destinata al sacrificio, sia addirittura esaltante? Bardamu ci dice che quella terra dove il fango “ti trascina alla fatica e i lati dell’esistenza sono chiusi anch’essi” e dove si “mettono a marcire i morti” è comunque la “parte” dalla quale viene il pane. L’esaltazione di Céline è sempre dettata dall’autenticità, dalla concretezza per quanto dura e snervante, dalla verità cruda delle cose e questa parte è la superficie dove tutte le parole ufficiali collassano, dove col sangue e il sudore si imprimono le tracce di quella verità che tanto ossessiona il narratore e quindi l’autore.

In questo lungo brano Bardamu definisce l’altra metà dell’universo che, a differenza di quel ben circoscrivibile “bon morceau de la ville”, del quale è in grado di riferire tutti i confini, non può essere delimitato con precisione perché farlo significherebbe rinunciare all’universalità alla quale il descrittore aspira. Non è importante sapere dove siano questi posti così miserabili e decaduti, è più urgente farli venire allo scoperto denunciando una condizione che abbraccia tutto ciò che resta fuori dalle mura sacre dell’eterna Babilonia e che comprende tanto un imprecisato “autour de la ville” quanto addirittura il Congo, la zona industriale di Detroit, i territori proibiti di New York, la Garenne –Rancy e chissà quanti altri posti ancora non raggiunti nel viaggio. Questo “côté-là” è decisamente “de l’autre côté de la vie”, e allora la forza che l’autore attribuisce al “notre voyage” a motivo del suo essere “interamente immaginario”, deriva proprio dal fatto che, ammettere una cogente realtà dei luoghi, delle persone, delle città e delle cose, incontrate e visitate, significherebbe limitare la portata ideologica del suo discorso, restringerla nel perimetro della visione mentre, come afferma nell’esergo, “tout le monde peut en faire autant”: “il suffit de fermer les yeux”. Tale considerazione non inficia l’inciso analizzato sopra, quel “à qui le veut voir” riferito alla possibilità, per chiunque lo desideri, di vedere il “gran deretano” che la città mostra nelle casse di rifiuti. Bardamu in fondo chiede al lettore di credergli e a tutti di non lasciarci abbagliare dallo scintillante e menzognero Giorno cittadino o dalle sue sere illuminate, ma di addentrarci nell’oscurità metaforica che regna in tutti i posti dove ci sia la Guerra, nella cantina del macellaio, nelle banlieues, nella foresta del Congo, nelle fabbriche... E ci chiede anche di imparare una lingua diversa, di demistificare le parole propagandate dal sistema e alle quali sua madre, come tanti altri umili che piangono e basta, credono con “rassegnato ottimismo”. Ci chiede di tornare nelle nostre città con più voglia di sapere e con più curiosità di quelle che la madre si porta con sé come pegno

domenicale e come mera distrazione dalla fatica quotidiana e metropolitana. E, infine, domanda un atto di ribellione che sia sollecitato dalla conoscenza che ci prospetta perché il lettore non sia una “cagna” piagnucolante né un sorridente emissario del potere centrale, perché le due metà si incontrino e la facciano finalmente finita, la prima con la rassegnazione e il fideismo cieco, e la seconda con la retorica idealistica e l’arroganza di chi crede di poter condannare a morte un’intera generazione standosene tranquilla a ingurgitare frittelle, fare passeggiate al Bois, andare alle corse, scrivere manifesti ridicoli e decantare le meraviglie culturali della capitale. Se Lola rappresentava il *bon côté* e Musyne era figura di frontiera tra i due mondi, Bardamu e la madre appartengono allo stesso *côté* ma, mentre la donna considera la sua condizione naturale e, inferiore anche alla cagna, accetta il suo ruolo con fede incrollabile, il figlio è la coscienza critica interna a questo universo di miserabili, l’elemento di volontà nella generale *noluntas*.

VIII) *Mentire o morire? La tensione tra la parole oscena e i discorsi scenici.*

Gli ultimi due capitoli di ambientazione parigina, prima del viaggio in Congo e dell'arrivo da prigioniero su una galera in America, completano il quadro di antitesi tracciato finora, e, se le passeggiate domenicali di Bardamu scoprono fino in fondo lo squallore e la desolazione che regnano *autour de la ville*, i movimenti di andirivieni del protagonista, raccontati in questa porzione di testo, dalla periferia nella quale è internato al centro cittadino, portano a piena espressione il contrasto tra i due spazi e le due umanità che li abitano. Céline ci ha già abituato ad aspettarci uno sdoppiamento continuo delle cose e dei luoghi, descritti in modo che emerga senza finto pudore la frontiera invalicabile che separa la "stiva" dal "ponte", ma adesso l'analisi delle due metà si riunisce nell'immagine sintetica e globale già abbozzata nel capitolo ambientato a Billancourt grazie alla mediazione della figura di Musyne e qui approfondita attraverso il ricorso alla finzione teatrale.

Si potrebbe dire che la primaria polarità spaziale sulla quale si è innestato il racconto sino a questo momento serva ora a sviluppare pienamente la dialettica tra discorso ufficiale (mendace) e discorso del narratore, la cui parola diventa espressione di un intero cosmo e si presta a una scissione interna partecipando, quando è quella "obliqua" del dialogo, ai codici comunicativi dei piani alti e rimanendo per contro radicata, quando è quella intima rivolta al solo lettore, nel fango delle *banlieues*.

Bardamu, con grande entusiasmo del dottor Bestombes, convinto che il più alto dovere dei poeti sia "de nous redonner le goût de l'Épopée" e che, finiti "i tempi di piccoli maneggi meschini" e delle "littératures racornies"¹¹⁰, sia giunto il momento di dare una risposta al "grande rinnovamento patriottico" del paese, viene scelto da un poeta cittadino come l'eroe sulle cui gloriose memorie di guerra costruire una pièce teatrale. L'intero capitolo è giocato sulla duplicità comunicativa e sull'equivoco di una grottesca *mise en abîme* che, non solo mostra con disgusto la sostanziale falsità di quei generi pseudo storici ed epici che dichiarano di basarsi proprio sui racconti veritieri dei protagonisti della storia, ma anche la scissione dell'uomo qualunque tra la propria tremante carne e la propria sofferente anima, da una parte, e i gloriosi, fantastici costumi di scena dall'altra.

La denuncia del teatro non potrebbe essere più esplicita, di quel teatro che sarebbe meglio scrivere sempre con l'iniziale maiuscola perché, lungi dall'essere un genere letterario o un luogo fisico o una forma artistica, è più radicalmente l'onnicomprensiva finzione nella quale, loro malgrado, questi ammassi di carne impaurita sono costretti a recitare, per salvarsi la pelle, la parte dei patrioti coraggiosi. "Nous vivons – scrive Bardamu - un grand roman de geste, dans la peau de personnages fantastiques, au fond desquels, dérisoires, nous tremblions de tout le contenu de nos viandes et de nos âmes". La dicotomia tra la persona, nel senso della maschera scenica, e il contenuto pulsante della carne e dell'anima, porta, grazie

¹¹⁰ Céline, L.-F., *op. cit.* (1932), p. 99.

all'espedito teatrale, alla denuncia della disegualità sulla quale vive l'arte contemporanea: non importa il valore di verità del contenuto, ciò che interessa è che esso sia rivestito di una pelle presentabile, eroica, fantastica che rivitalizzi il mito compromesso della patria in pericolo. Non ci si può certo spingere a dire che Céline sia un portavoce ante-litteram del neorealismo, ma sicuramente questa continua polemica contro l'arte, a motivo del suo franco disinteresse per ciò che sta "au fond" ricorda da vicino le considerazioni di Luckacs sull'urgenza di una letteratura che metta in luce i rapporti tra sopra e sotto struttura. D'altronde, se Bardamu se la prende contro la fatalità, espressione massima della rassegnazione ottimistica, non prospetta, però, nessuna via d'uscita. Non resta che concludere allora che sia il determinismo il demone che muove le fila di una storia notturna che non può essere diversa da com'è. Se egli accetta di entrare nella finzione scenica, mettendo a tacere il proprio corpo tremante e la propria anima irreparabilmente infettata col virus della morte, è perché solo adottando i codici comunicativi e le credenze retoriche del sistema, si può sopravvivere e sgattaiolare dall' "abattoir international en folie"¹¹¹. Il lettore dovrà aspettare molte pagine perché Bardamu, finito in quel "sotto-mondo" africano e perso nell'annichilente realtà americana che minaccia di cancellarne un'esistenza già fragile e ridotta all'osso, formuli esplicitamente la sua conversione piena alla menzogna, non rinunciando, peraltro, a dire tutta la verità nella solitudine intima del suo racconto. Come ci dice il sempre più disincantato protagonista, il cui romanzo di formazione è un paradossale itinerario sulla "strada della corruzione":

On n'a plus beaucoup de musique en soi pour faire danser la vie, voilà. Toute la jeunesse est allée mourir déjà au bout du monde dans le silence de vérité. Et où aller dehors, je vous le demande, dès qu'on a plus en soi la somme suffisante de délire ? La vérité, c'est une agonie qui n'en finit pas. La vérité de ce monde c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n'ai jamais pu me tuer moi. Le mieux était donc de sortir dans la rue, ce petit suicide.¹¹²

In America sarà il cinema a fornire un surrogato all'impoverimento esistenziale, a dare il materiale onirico che solo permette di continuare a vivere compiendo piccoli suicidi quotidiani, ma d'altronde la verità del mondo è la morte e quella degli ultimi è lo spazio di agonia che li separa da un "bout" all'altro in un itinerario circolare sul quale il movimento è spietato ritorno al punto zero. Bisogna scegliere, avverte Bardamu, tra morire o mentire e chi, come il protagonista, non è ancora abbastanza delirante per uccidersi pur di non rinunciare alla verità, chi, come lui, non ha una "stella danzante" che lo porti alla creazione libera, non può che optare per la menzogna. Ecco perché Bardamu si lascia andare a memorie inventate, perché con i

¹¹¹ *Ibidem*, p.112.

¹¹² *Ibidem*, p 200.

suoi compagni fa a gara a chi inventa “le più belle pagine guerresche” a profitto di una platea in visibilio “urlante di gioia e impaziente” di dare un volto e un nome all’eroe della patria, al protagonista di questo nuovo *roman de geste*. A Parigi mente per procurarsi l’amore di una bella attrice della Comédie, come prima aveva mentito a Lola per stupirla con racconti fasulli che non avessero niente di meno rispetto all’ideale.

Il verosimile, è bene ripeterlo, non è per Céline un modo per avvicinarsi alla verità smussandone le parti che la renderebbero incredibile lasciando il racconto solo, muto e senza nessun lettore, ma è la *mimesis* colpevole dei discorsi pronunciati ai piani alti, dove ancora si danza ed esiste l’amore, dove ancora abitano quegli dei che non devono soffrire troppo, che devono rimanere convinti della loro capacità di commuoversi e della loro assoluta buona fede, che devono pur lavarsi la coscienza per vivere tranquilli. Eppure Bardamu, quando il pubblico chiede a gran voce di vedere l’eroe, non si fa avanti, lasciando il posto a un trionfante Branledore, che raccoglie “l’immane omaggio” tributato dalla platea. Il suo decadimento etico, se per etica si intende il rifiuto del moralismo fasullo inventato ad hoc dalla propaganda nonché la capacità di demistificare gli ideali (Patria, Teatro,...) che sono tenuti in piedi grazie agli uomini mandati a morire, non è ancora giunto “au bout”. Così Bardamu, per il quale le luci della ribalta durano veramente poco e che si vede soffiare sotto il naso da quell’invertito del poeta l’attrice sulla quale ha messo gli occhi, se ne ritorna di notte, tutto solo e “désemparé”, all’ospedale, definito in modo eloquente “souricière au fond des boues tenaces et des banlieues insoumises”¹¹³. Spente le luci della scena non resta che l’o-scenità della trappola assassina che lo tiene prigioniero, trattenendolo “al fondo di fanghi tenaci e banlieues indomabili”.

L’arte, non solo non ha tirato fuori il protagonista dal buco mefitico nel quale è nato, cresciuto e nel quale finirà probabilmente per morire, ma gli ha addirittura portato via la speranza di un’unione, dopo che gli aviatori si erano portati via Lola e gli argentini Musyne. A quanto pare anche l’amore, definito in apertura come “infinito abbassato al livello dei barboncini”, è negato a chi non è un Dio argentino o un patriottico e glorioso aviatore o un poeta della nazione, ma un misero abitante del fango. Per averne qualche briciola bisogna firmare la propria condanna a morte, dimostrare di voler ardentemente morire per la patria o riuscire a compiere qualche furtiva incursione nel *côté de chez les riches*, entrando per il teatro, il negozio di Mme Hérote, l’ospedale per molto eroici feriti di guerra. In quei posti si conoscono Lola, alla quale bisogna professare ardore patriottico, Musyne, che bisogna aspettare nelle sale dei servi che finisca di suonare per i suoi dei, e la bella attrice che non concede neanche un piccolo passo di danza. Bardamu ci dice che l’unica cosa che ha da offrire è la sua giovinezza ma, una volta persa anche quella, non gli rimane veramente niente se non dedicare ogni suo sforzo a cavare il massimo dal minimo che gli è concesso, un processo opposto a quello del pentito Charles Wales, ricco

¹¹³ *Ibidem*, p. 100.

abitante di Babilonia impegnato in lunghi mesi di “dissipation”, occupato unicamente “to make nothing out of something”.

Nell’ultimo capitolo “parigino” Bardamu ci racconta un altro tragitto dall’ospedale alla città, questa volta in direzione di una gioielleria per la quale ha lavorato come garzone prima della guerra. I ritratti impietosi di Monsieur Puta e la moglie che “s'endormaient chaque soir de la guerre au-dessus des millions de leur boutique, fortune française”¹¹⁴ insieme alle immagini del negozio che “scintillait de mille diamants à l'angle de la rue Vignon”¹¹⁵ e che è talmente “astiqué et luisant comme un yacht”, che Bardamu non osa attraversarlo per via delle sue “chaussures qui sur le fin tapis paraissaient monstrueuses”¹¹⁶, danno l’ultimo tocco al quadro dell’universo diviso. Se il senso della frontiera tra i due mondi viene tematizzato attraverso l’opposizione tra le scarpe “mostruose” e i piedi maleodoranti di un altro garzone lì presente e le superfici lustre e scintillanti del negozio, bisogna anche notare che il rapporto metonimico di contiguità rimanda a una latente relazione metaforica tra l’alto e il basso. Una simile interpretazione è suggerita dall’utilizzo dell’aggettivo *monstrueuses* che, andando a connotare le scarpe umili di Bardamu e del suo vecchio collega quando posate sul pavimento, restituisce un’immagine di profanazione, come se fosse un gesto empio calpestare col proprio fondo sudicio il recinto sacro dello splendore¹¹⁷. Inoltre, se si ricorda quanto scritto dal protagonista a proposito del negozio di Mme Hérote, considerato una porta di accesso per una breve e “furtiva” penetrazione nel mondo dei ricchi, si può facilmente affermare che

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 104.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 103.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 106.

¹¹⁷ Se riferito a una cosa, in questo caso le scarpe, *monstrueux* indica, secondo quanto riportato nel Trésor (*op. cit.*, Tome, onzième, SV): “Qui s’écarte des norme habituelles, qui est contraire à l’ordre naturel des choses (...) 1) Qui est contraire à l’ordre naturel des choses, à la bienséance ou à la morale. *Des doutes lui revenaient, sa femme ne pouvait être chez cet homme, c’était monstrueux et impossible* (Zola, *Nana*, 1880, p. 1279). *Mais comment ose-t-on présenter de pareilles turpitudes sur la scène)?...Et le public applaudissait! Et il y avait des enfants dans la salle; des enfants que les parents avaient amenés là, connaissant la pièce...C’est monstrueux* (Gide, *Faux-monn.*, 1925, p. 1063) 2) qui est excessivement cruel, pervers, 3) qui est contraire à la raison. *Paradoxe monstrueux; erreur, idée monstrueuse. Je découvrais dans l’angoisse des possibilités effroyables, un univers monstrueux qui n’était que l’envers de ma toute puissance* (Sartre, *Mots*, 1964, p. 123). 4) qui est excessif pas sa taille, ses dimensions, son intensité, sa valeur. Empr au lat *monstruosus* «monstrueux, bizarre, extraordinaire)”. Tralasciando i significati indicati ai punti 2 e 4 (in questo caso un’eccezione sarebbe possibile invertendo la scala del valore e marcandola con un segno negativo), ci si deve concentrare sui significati riportati ai numeri 1 e 3 della lista. È evidente come l’innaturalità e l’immoralità suggerite dall’aggettivo si prestino a una lettura parodica che, considerando che il Sistema in tutti i suoi aspetti è *moquerie roublardide mascarade*, faccia emergere la corrosiva ironia critica della quale il narratore fa apertamente mostra. Se inoltre si tiene presente quanto sostenuto a proposito della trasgressione delle norme assiologiche e culturali del *verosimile* (cfr. nota 70), è lecito pensare che Bardamu stia cercando di sovvertire l’ordine costituito dall’interno, portando, cioè, la sua parola *vera* e oscena nel cuore dell’*immense roublardise* e della *moquerie*, per mostrarne fino in fondo l’inautenticità.

là dove la boutique di *lingerie* costituiva una sorta di corridoio tra i due mondi, nel quale, sebbene per poco, era lecito transitare, la *bijouterie* rappresenta l'emblema del *côté* ricco nel quale è trasgressione persino sostare.

Si potrebbe dire che in questa parte del testo Bardamu abbia definito tutti i contorni formali di uno spazio sostanzialmente antinomico, insieme a tutti i suoi corollari: la duplicità discorsiva e comunicativa insieme alla dicotomia verità e menzogna, sentimento immediato e intelletto speculatore, tutte polarità che si prestano a ulteriori scissioni interne perché Bardamu con la sua parola oscena, le sue radici nel fango dell'autenticità puzzolente è anche colui che si finge eroe di guerra, che si appropria di parole altrui e menzognere, che nonostante la celebrazione dell'immediatezza visiva si fa coscienza critica e giudice di due mondi. La grande antinomia tematica che presiede a tutte le formulazioni dicotomiche sul piano testuale come su quello metatestuale, è costituita dalla drammatica e insolubile opposizione tra vita e morte, che diventa polarità cromatica tra luce e oscurità rimandando alla grande metafora transdiscorsiva della Notte.

L'ultima scena parigina segna l'incontro casuale con Robinson, figura che ci si poteva aspettare sepolta nelle memorie di una notte di guerra e che invece ricompare per sparire subito e diventare il filo implicito della storia di Bardamu che senza saperlo ne ripercorre le orme andando a prendere il suo posto nelle foreste del Congo, dove i due si sfiorano in un'altra terribile notte per poi perdersi di nuovo. Il protagonista cercando di sfuggire all'Africa, a quella buia zona "au dessous de tout le monde", finisce nelle mani di un sedicente prete che lo vende come schiavo a una galera sulla quale, in preda alla febbre malarica, raggiungerà l'Altro Mondo. Bardamu sa che incontrerà di nuovo Robinson perché sa di essere sui suoi passi, di vivere ciò che l'ex commilitone ha vissuto appena un attimo prima e non si sorprende di ritrovarlo a Detroit. È come se Robinson non fosse altro che una figura interna al personaggio stesso, la sua cattiva coscienza che non ha ritegno a mostrarsi tale, l'incarnazione di quell'ombra malefica che, staccandosi dall'immensa Notte, è venuta ad abitarlo.

Non potendo in tale sede ripercorrere le descrizioni del Congo, è interessante notare come il racconto pieghi decisamente verso quella temporalità lirica più volte evocata nel presente lavoro dando alla metafora della Notte la sua figura più definita, terribile e meno ambigua, anche nella relazione dialettica col Giorno, e sancendo quella sinistra catena di omologie la cui fine è una specie di bivio al quale Bardamu deve scegliere se aprire la porta verso la morte o quella verso un'ennesima anticamera della morte, se finire il racconto o guadagnarsi una dilazione nel grottesco percorso *au bout de la nuit*. Deciderà, stante la sua dichiarata "vocation d'être malade", di uscire da quella foresta, di seguire fino in fondo le tracce dell'ombra e finirà, per un gioco del destino, prigioniero di quella galère evocata nel lontano discorso a Place Clichy, come se fin dall'inizio tutte le sue parole fossero state solo i segni profetici di un sinistro destino e come se tutta la storia fosse da

ultimo generata nell'apertura della prima parola.

Prima di spostarci sulle coste americane e fare quindi ritorno a Parigi, occorre dare uno dei molti esempi della logorante dialettica notte/giorno come si manifesta in Congo perché la discesa agli inferi, nel sottofondo del mondo, è una tappa importante del paradossale itinerario di formazione di Bardamu.

Les *crépuscules* dans cet *enfer* africain se révélaient fameux. On n'y coupait pas. Tragiques chaque fois comme d'énormes assassinats du soleil. Un immense chiqué. Seulement c'était beaucoup d'admiration pour un seul homme. Le ciel pendant une heure paraissait tout giclé d'un bout à l'autre d'écarlate en délire, et puis le vert éclatait au milieu des arbres et montait du sol en traînées tremblantes jusqu'aux premières étoiles. Après ça le gris reprenait tout l'horizon et puis le rouge encore, mais alors fatigué le rouge et pas pour longtemps. Ça se terminait ainsi. Toutes les couleurs retombaient en lambeaux, avachies sur la forêt comme des oripeaux après la centième. Chaque jour sur les six heures exactement que ça se passait.

Et la nuit avec tous ses monstres entraînait alors dans la danse parmi ses mille et mille bruits de gueules de crapauds.

La forêt n'attend que leur signal pour se mettre à trembler, siffler, mugir de toutes ses profondeurs. Une énorme gare amoureuse et sans lumière, pleine à craquer. Des arbres entiers bouffis de gueuletons vivants, d'érections mutilées, d'horreur. On en finissait par ne plus s'entendre entre nous dans la case. Il me fallait gueuler à mon tour par-dessus la table comme un chathuant pour que le compagnon me comprît. J'étais servi, moi qui n'aimais pas la campagne.¹¹⁸

La descrizione sfrutta tutti gli espedienti sperimentati lungo il testo, primo tra tutti la solita interdipendenza tra metafora e metonimia e poi la profanazione del cielo, l'artificio teatrale, gli slittamenti percettivi dalla dimensione visiva a quella acustica, la contaminazioni per sinestesia dei motivi. La nota, per così dire, in più, di questo ritratto, che esula dalla dimensione strettamente parigina se non fosse per il fatto che il Congo è descritto come un livello più profondo dell'annichilimento esistenziale sperimentato nelle *banlieues* della capitale, è data dall'esplicitazione dei motivi infernali. Non solo la parola *enfer* compare in apertura non lasciando dubbi sulla trasfigurazione metaforica del luogo e sulla reale entità del *voyage*, ma l'intera trama lessicale gioca intorno alle articolazioni di tale nucleo semantico. Un primo sguardo può facilmente notare la presenza, nella forma aggettivale che connota gli assassinii del sole (*enormes*) e in quella sostantivata che definisce gli abitanti della notte (*monstres*), dell'area semantica del mostruoso, già incontrata in precedenza a

¹¹⁸ *Ibidem*, p.168 (corsivi miei).

indicare, riferita alle scarpe sudice di due semplici garzoni, il gesto empio di attraversamento dei territori proibiti.

Tutto suggerisce l'evocazione dell'oltre, sia pure in chiave parodica e se a Parigi si trattava di stare attenti a non contaminare il recinto del sacro con la propria lurida miseria, a non essere mostruosi, a evitare la minaccia di un'epidemia nel "bon morceau", qui invece si è direttamente relegati all'inferno e si deve convivere con i mostri cercando di non morire. La trascendenza presunta è però trasfigurata in chiave ideologica e sociologica: l'alto, che prende la forma discorsiva dei "piani alti", del pavimento lustro della gioielleria, del ponte della galera, non ha nessuna connotazione strettamente divina, a meno che per divino non s'intenda tutto ciò che riguarda il *bon morceau* e quindi gli "dei argentini", le dee che camminano per le strade di New York e più in generale chiunque a pieno diritto appartenga al *côté de chez les riches*. Nello stesso senso, parlare di inferno vuol dire chiamare in causa una dimensione ctonia e abissale ma solo per risemantizzarla e farla valere come metafora dell'*au-dessus du monde*, di quella zona dove, ancor più che nelle periferie parigine, se non si hanno soldi o titoli si muore senza che nessuno reclami il cadavere. L'utilizzo di espressioni modellate sul lessico teatrale, quale per esempio quella che paragona i colori del cielo a "vecchi stracci alla centesima replica", rafforza il sentimento derealizzante che attraversa la descrizione. Anche il cielo, infatti, sembra un "immenso bluff", una menzogna bella e buona, un ridicolo attore che per un po' si pavoneggia "tutto spruzzato da un capo all'altro d'uno scarlatto delirante", ricongiungendosi col "verde" della terra che s'innalza "a strisce tremanti fino alle prime stelle", ma poi implode miseramente su se stesso, lasciandosi invadere da "mille rumori di gole di rospo".

Alla luce di questa espressionistica descrizione del crepuscolo africano, è lecito tracciare un parallelo tra il cielo del Congo e quello che sovrasta le periferie parigine come una immensa pozza di fango, concludendo che oltre a esserci due tipi di umanità, ricchi e poveri, due spazi ben distinti, *côté de chez les riches* e *ce côté-là o de l'autre côté de la vie*, due tipi di discorsi, epica guerresca e parola oscena, due modi di raccontare, la retorica e l'esposizione cruda della verità, così esistono due cieli, quello dove stanno i privilegiati e quello che grava sui miserabili, chiudendoli nella morsa nullificante di due superfici ugualmente fangose. Esistono, in ugual modo, due soli, il Sole che ha la faccia del generale o del dio di turno, e i soli assassinati dalla Notte implacabile che soffoca con i suoi rumori, di grassi rancidi e di creature mostruose, la luce del Giorno.

Con queste tragiche verità Bardamu arriva a New York.

IX) L'esilio a New York, la città droite: nuovi paradigmi descrittivi.

Pour une surprise, c'en fut une. A travers la brume, c'était tellement étonnant ce qu'on découvrait soudain que nous nous refusâmes d'abord à y croire et puis tout de même quand nous fûmes en plein devant les choses, tout galérien qu'on était on s'est mis à bien rigoler, en voyant ça, droit devant nous...

Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. New York c'est une ville debout. On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux même. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là l'Américaine, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur.

On en a donc rigolé comme des cornichons. Ça fait drôle forcément, une ville bâtie en raideur. Mais on n'en pouvait rigoler nous, du spectacle qu'à partir du cou, à cause du froid qui venait du large pendant ce temps-là à travers une grosse brume grise et rose, et rapide et piquante à l'assaut de nos pantalons et des crevasses de cette muraille, les rues de la ville, où les nuages s'engouffraient aussi à la charge du vent. Notre galère tenait son mince sillon juste au ras des jetées, là où venait finir une eau caca, toute barbotante d'une kyrielle de petits bachots et remorqueurs avides et cornards.¹¹⁹

In questa prima descrizione che Bardamu offre della città di New York colpiscono a un primo sguardo due elementi. Il primo riguarda il punto fisico dell'osservazione del panorama: il descrittore dichiara di non potersi godere lo spettacolo che “dal collo in su” per via del freddo pungente che arriva “dal largo, attraverso una grossa bruma grigia e rosa”. La visuale di osservazione diventa in un certo senso anticipazione di quello che sarà il destino di esclusione riservato al narratore dalla grande metropoli, insistendo da subito, seppure in forma diversa, sul motivo della frontiera e quindi sulla distanza incolmabile che impedisce al personaggio, in qualunque luogo si trovi, di partecipare allo spettacolo che vede, come suggerito, tra l'altro, dalla presenza del poco ambiguo *muraille* usato per introdurre il sistema urbano di strade intravisto in lontananza. La *galère* è in fondo un ennesimo ghetto, un altro, se si vuole più esplicito, recinto dal quale gli ultimi non devono uscire.

Il secondo elemento riguarda invece la prima immagine di New York, una città, a differenza di quelle francesi, “assolutamente diritta”. Tale dettaglio non è

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 184.

trascurabile non solo perché tra le prime immagini della persona fisica di Parigi predomina invece quella del gigante morto o addormentato, descritto per lo più la notte¹²⁰, ma anche perché, come si scoprirà nel capitolo successivo, è il tratto semantico attorno al quale Bardamu organizza tutte le immagini in movimento della città.

Un'altra breve notazione riguarda la sempre insistita rappresentazione del cielo, dove quelle nuvole, che al fronte venivano raggiunte e leccate dal fuoco proveniente dai villaggi in fiamme, si ingolfano sotto la spinta del vento tra i crepacci della grande "muraglia" di strade. Come emergerà nelle descrizioni successive, il sentimento di estraneazione che connota l'esperienza newyorkese è in un certo senso speculare a quello di uguale smarrimento che segna tutte le scene parigine: se nelle *banlieues* indomabili della capitale culturale la drammatica abolizione della prospettiva esistenziale è rappresentata dalla chiusura ermetica del cielo e della terra, stretti in un mortale abbraccio di fango sopra e sotto l'io, nella metropoli americana, di un, ancor più feroce, annullamento individuale si fa portavoce uno spazio lanciato insensibilmente verso l'alto, come se l'io rimanesse attaccato al suolo, incapace di trascendersi. Riassumendo si può dire che, mentre le descrizioni dei dintorni parigini realizzano una sorta di tragico incontro tra "alto" e "basso" in un punto che diventa l'*hic et nunc* pervasivo della storia individuale, i ritratti newyorkesi arrivano alla denuncia della stessa alienazione ma attraverso la rappresentazione di una spaccatura tra le due dimensioni. D'altra parte, lo stesso accade nei quadri della Parigi che conta, nei quali la frontiera tra sopra e sotto, tra i piani alti dove si danza e la cantina del macellaio dove si cerca di sfuggire alla morte, è ben netta. Le descrizioni della Detroit aziendale confermeranno tale impostazione perché il cielo che copre le teste degli operai sarà livido e impregnato di fumo come tutti i cieli che sovrastano le periferie di ogni parte del mondo.

Bardamu riesce a scappare dalla "galera" e si tuffa nel vivo della città. Ecco la sua primissima descrizione:

Je me précipitai rempli de crainte et d'émotion vers d'autres aventures. En levant le nez vers toute cette muraille, j'éprouvai une espèce de vertige à l'envers, à cause des fenêtres trop nombreuses vraiment et si pareilles partout que c'en était écœurant. Précairement

¹²⁰ "Dans le cas de Paris, ville vivante, il y avait là une contradiction que les plus logiques ou les plus sensibles des poètes n'ont pas manqué de sentir: la débordante activité de Paris suggère un être debout, alors que son aspect physique peut difficilement s'accommoder d'un être qui ne soit pas couché. Aussi l'image s'est-elle acclimatée par le biais de Paris nocturne: le géant mort ou endormi. C'est ainsi qu'on a vu apparaître, chez Beauchesne et chez Hugo, les premiers images de la personne psychique de Paris (...). Bien d'autres, même après que 1830 a acclimaté l'image allégorique du géant debout, reprennent par le même biais celle du géant couché. Alexandre Dumas évoque en prose les bruits nocturnes «qui semblent la respiration profonde d'un géant endormi » (Citron, P., *op. cit.* vol II, p. 42).

vêtu je me hâtai, transi, vers la fente la plus sombre qu'on puisse repérer dans cette façade géante, espérant que les passants ne me verraient qu'à peine au milieu d'eux. Honte superflue. Je n'avais rien à craindre. Dans la rue que j'avais choisie, vraiment la plus mince de toutes, pas plus épaisse qu'un gros ruisseau de chez nous, et bien crasseuse au fond, bien humide, remplie de ténèbres, il en cheminait déjà tellement d'autres de gens, des petits et des gros, qu'ils m'emmenèrent avec eux comme une ombre. Ils remontaient comme moi dans la ville, au boulot sans doute, le nez en bas. C'était les pauvres de partout.¹²¹

Se la prima descrizione di New York offre il panorama, e quindi una sorta di immagine aerea e statica se non per il movimento delle nuvole, questa descrizione, per così dire “filmica”, porta il personaggio all'interno di quella muraglia fortificata che prima aveva potuto osservare solo dall'esterno, prigioniero di una galera che affonda la sua carena in “un'acqua color cacca”. La dialettica tra alto e basso giunge a piena esplicitazione dando conto delle impressioni riportate qualche pagina prima come se, attraverso un procedimento quasi balzacchiano condotto però rigorosamente in prima persona, si passasse dall'immagine generale e sintetica (l'immensa muraglia) al suo approfondimento semantico per farla valere da ultimo come esempio di quella grande metafora transdiscorsiva sulla quale si basa il testo. Il cambiamento della visuale produce la riconduzione del discorso sul terreno ideologico a dimostrazione che tutti i margini sono uguali: se prima Bardamu poteva godersi lo spettacolo solo dal collo in su, con le gambe assalite da un freddo impietoso e i piedi quasi a contatto col fango, una volta fuggito dalla prigione riacquista tutta la sua figura ma, con un rovesciamento antifrastico, si ritrova a dover guardare tutta quella grande muraglia “en *levant* le nez” mentre cammina su una strada “pas plus épaisse qu'un gros ruisseau de chez nous, et bien crasseuse *au fond*, bien humide, remplie de ténèbres”. La scissione tra l'alto irraggiungibile dei palazzi, pieni di finestre così terribilmente uguali da essere deprimenti, e il basso umido e oscuro del fondo sul quale si radica il personaggio, rovescia, come annunciato sopra, la chiusura mortale delle due dimensioni quale si realizza nelle periferie parigine ma, secondo il consueto procedimento straniante, le due rappresentazioni si rivelano nella sostanza tautologiche perché, al di là delle loro differenze formali, sono comunque i luoghi dei “pauvres de partout”.

Una rapida ricognizione linguistica mostra nelle variazioni lessicali la presenza di aree semantiche identiche e un'analisi dei procedimenti descrittivi può far emergere la sintonia tra le due pose descrittive, senza tralasciare il fatto ovvio che

¹²¹ Céline, L.-F., *op. cit.* (1932), p. 191.

Bardamu ritrae le strade newyorkesi avendo costantemente in mente il *chez nous* dal quale è partito¹²². Sia nella periferia parigina che in questo altro *côté* marginale non si guarda dalle finestre ma alle finestre, nel primo caso per mettere in evidenza la superficie dove si iscrive il sistema iconico di quei segni di povertà e degrado che il descrittore si preoccupa poi di tradurre in immagini linguistiche, nel secondo caso, invece, per anticipare sempre a livello figurativo il sentimento di esclusione che Bardamu non tarderà a comunicare al lettore. La prima e più immediata traccia semantica, che impone di considerare il nuovo luogo come assolutamente legato agli altri, è quella dell'oscurità: il protagonista si lancia dentro una delle spaccature "plus sombre" di quella immensa facciata, si ritrova in una strada "remplie de ténèbres" trasportato da una folta folla "comme une ombre". Inoltre si può affermare che la superficie "bien crasseuses" della strada riecheggia non solo il fango delle periferie parigine ma anche, con una latente sinestesia, il rumore dei "grassi andati a male" che da quel margine provenivano. Se si segue il filo metonimico, sempre tenendo presente però l'originaria apertura metaforica, si arriva a individuare il legame tra i margini delle due sponde opposte in quell'acqua color cacca nella quale sosta la galera.

È come se Bardamu fosse costantemente trattenuto nella nave evocata nel primissimo discorso pronunciato a Place Clichy al quale segue il suo imbarco "nella crociata apocalittica" della guerra, la discesa nel centro parigino, la deportazione in un ospedale-ghetto causata da una crisi provocata dall'immagine della nave folle dello Stand nelle Nazioni, il rilascio temporaneo sempre su condizionale, l'internamento in un'altra "fortezza" e, dopo molte perizie, il viaggio su una nave fisica verso il Congo dalla quale scende per attraversare un'immensa oscurità e finire, ironia della sorte, su una galera dalla quale scappa per immergersi

¹²² Appare interessante dare un rapido sguardo a come l'americano Miller, esule a Parigi, ricordi e descriva New York, perché si riscontra più di un'affinità: dal sentimento di annichilimento, all'identica rappresentazione degli edifici massicci e delle finestre tutte uguali, fino alla terribile frenesia che sconquassa la città intera, tutti motivi che verranno analizzati nel seguito del capitolo. Ascoltando, invece, la voce del narratore di *Tropic of Cancer*, si legge: "New York makes even a rich man feel his unimportance. New York is cold, glittering, malign. The buildings dominate. There is a sort of atomic frenzy to the activity going on; the more furious the pace, the more diminished the spirit. A constant ferment, but it might just as well be going on in a test tube. Nobody knows what it's all about. Nobody directs the energy. Stupendous. Bizarre. Baffling. A tremendous reactive urge, but absolutely uncoordinated. When I think of this city where I was born and raised, this Manhattan that Whitman sang of, a blind, white rage licks my guts. New York! The white prisons, the sidewalks swarming with maggots, the breadlines, the opium joints that are built like palaces, the kikes that are there, the lepers, the the thugs, and above all, the *ennui*, the monotony of faces, streets, legs, houses, skyscrapers, meals, posters, jobs, crimes, loves...A whole city erected over a hollow pit of nothingness. Meaningless. Absolutely meaningless. And Forty-second Street! The top of the world, they call it. Where's the bottom then? You can walk along with your hands out and they'll put cinders in your cap. Rich or poor, they walk along with head thrown back and they almost break their necks looking up at their beautiful white prisons. They walk along like blind geese and the searchlights spray their empty faces with flecks of ecstasy" (Miller, H., *op. cit.* (1934), pp. 70-1).

nei vicoli della gigantesca “muraglia” newyorkese. L’alternanza, anche linguistica, tra i viaggi, reali o immaginari, su navi folli o galere, e la reclusione in spazi definiti come fortezze o muraglie, può essere considerata come il ritmo diegetico del racconto, al quale va aggiunta la sempre costante contrapposizione tra alto e basso che fornisce i lineamenti descrittivi al cronotopo narrativo. Bardamu, finito di nuovo nel fango, cammina attraverso i torrioni della metropoli americana, arrivando, con un percorso prima di tutto linguistico che segue i nomi delle strade, nel cuore d’oro della città diritta, dove il cielo si lascia intuire tra le spaccature dei palazzi ma dove il Sole scende a terra e rumoreggia attraverso le porte facendo sentire la voce dello Spirito: quella del dollaro.

In un lungo brano, Bardamu, tornato dall’inferno, ci descrive questo “miracolo”, portando a piena espressione il discorso, prima solo accennato, sul sacro e la trascendenza e confermando in tal modo la sostanziale rivisitazione immanentistica dell’oltre.

Comme si j'avais su où j'allais, j'ai eu l'air de choisir encore et j'ai changé de route, j'ai pris sur ma droite une autre rue, mieux éclairée, « Broadway » qu'elle s'appelait. Le nom je l'ai lu sur une plaque. Bien au-dessus des derniers étages, en haut, restait du jour avec des mouettes et des morceaux du ciel. Nous on avançait dans la lueur d'en bas, malade comme celle de la forêt et si grise que la rue en était pleine comme un gros mélange de coton sale.

C'était comme une plaie triste la rue qui n'en finissait plus, avec nous au fond, nous autres, d'un bord à l'autre, d'une peine à l'autre, vers le bout qu'on ne voit jamais, le bout de toutes les rues du monde.

Les voitures ne passaient pas, rien que des gens et des gens encore.

C'était le quartier précieux, qu'on m'a expliqué plus tard, le quartier pour l'or: Manhattan. On n'y entre qu'à pied, comme à l'église. C'est le beau cœur en Banque du monde d'aujourd'hui. Il y en a pourtant qui crachent par terre en passant. Faut être osé.

C'est un quartier qu'en est rempli d'or, un vrai miracle, et même qu'on peut l'entendre le miracle à travers les portes avec son bruit de dollars qu'on froisse, lui toujours trop léger le Dollar, un vrai Saint-Esprit, plus précieux que du sang.

J'ai eu tout de même le temps d'aller les voir et même je suis entré pour leur parler à ces employés qui gardaient les espèces. Ils sont tristes et mal payés. Quand les fidèles entrent dans leur Banque, faut pas croire qu'ils peuvent se servir comme ça selon leur caprice. Pas

du tout. Ils parlent à Dollar en lui murmurant des choses à travers un petit grillage, ils se confessent quoi. Pas beaucoup de bruit, des lampes bien douces, un tout minuscule guichet entre de hautes arches, c'est tout. Ils ne l'avalent pas l'Hostie. Ils se la mettent sur le cœur. Je ne pouvais pas rester longtemps à les admirer. Il fallait bien suivre les gens de la rue entre les parois d'ombre lisse.

Tout d'un coup, ça s'est élargi notre rue comme une crevasse qui finirait dans un étang de lumière. On s'est trouvés là devant une grande flaque de jour glauque coincée entre des monstres et des monstres de maisons. Au beau milieu de cette clairière, un pavillon avec un petit air champêtre, et bordé de pelouses malheureuses. Je demandai à plusieurs voisins de la foule ce que c'était que ce bâtiment-là, qu'on voyait mais la plupart feignirent de ne pas m'entendre. Ils n'avaient pas de temps à perdre. Un petit jeune, passant tout près, voulut bien tout de même m'avertir que c'était la Mairie, vieux monument de l'époque coloniale ajouta-t-il, tout ce qu'il y avait d'historique... qu'on avait laissé là... Le pourtour de cette oasis tournait au square, avec des bancs, et même on y était assez bien pour la regarder la Mairie, assis. Il n'y avait presque rien à voir d'autre dans le moment où j'arrivais.¹²³

La descrizione si apre sulla contrapposizione, ormai nota al lettore, tra l'alto e il basso, qui rivisitata in chiave filmica attraverso le immagini speculari dei "morceaux du ciel" e dell'esile "jour" che si intravedono "molto al di sopra degli ultimi piani" e quelle della "luer d'en bas, malade comme celle de la forêt et si grise que la rue en était pleine comme un gros mélange de coton sale".

La frase successiva rafforza l'idea di grigiore e sporcizia della strada, definendola "une plaie triste", una specie di arteria fangosa e cruenta che, come un fiume infernale, traghetta i soliti "nous autres d'un bord à l'autre", da una pena all'altra verso un punto invisibile eppure fagocitante: "le bout de toutes les rues du monde". Ritorna implacabile l'immagine del *bout* arricchita di tutti i motivi e di tutta la dolorosa consapevolezza accumulati nel viaggio: Bardamu, portavoce di un'oscura soggettività collettiva chiamata "nous autres", non solo ha imparato a conoscere la meta finale del suo percorso ma ha anche stabilito qual è l'essenza ontologica di questa fetta di umanità della quale fa parte. Sospinto insieme ai suoi simili da una sponda all'altra dell'Oceano, da un bordo all'altro di questa come di ogni altra strada, attaccato "au fond" di grasso e fango, il narratore sta diventando certo di quello che oltre chiamerà il suo "nulla individuale" e si lascia trasportare dalla corrente di un cieco determinismo pur non rinunciando a far sentire dal basso della

¹²³ *Ibidem*, pp. 192-93.

melma la sua voce, come mai abdicerà alla scrittura il narratore di *Tropic of Cancer* diventato “a *straw* that is tossed here and there by every zephyr that blows”.

Dotato di una feroce e dissacrante ironia, Bardamu costruisce la sua descrizione attingendo a piene mani dai territori linguistici del sacro, introducendo il sospetto che gli sputi dei passanti americani sulla terra dell'oro siano “sfrontati” come le “scarpe mostruose” di due poveri garzoni sul pavimento scintillante della gioielleria di Monsieur Puta. Allora si trovava nel cuore di Parigi, la gloriosa capitale culturale, ora è finito, come gli indica un cartello stradale, nel “quartiere dell'oro”, nel “bel cuore in Banca del mondo d'oggi”, dove “ci si entra solo a piedi come in chiesa” e “bisogna essere degli sfrontati” per sputarci sopra. Nel quinto paragrafo del brano la trama lessicale si modella apertamente su quella similitudine che, annunciata qualche riga sopra, stabilisce attraverso la mediazione della Banca, elemento centrale della relazione isolato anche sintatticamente, l'isotopia tra Manhattan, il cuore prezioso, e la chiesa, sancendo la risemantizzazione della trascendenza. Se il quarto paragrafo presenta una serie di frasi brevi, battute secche chiuse dall'ellittico “*faut etre osé*”, questo quinto paragrafo è costituito da un'unica frase tutta tesa verso un'accumulazione lessicale iperbolica che culmina nella definizione del Dollaro, non a caso posto qui e sempre con la maiuscola, come “un vero Spirito Santo, più prezioso del sangue”. L'iterazione, non richiesta da nessuna urgenza di coerenza e di disambiguazione del significato, per ben due volte del termine *miracle* si combina con l'evocazione del rumore dei dollari stropicciati a suggerire che quel suono è la stessa voce dell'annuncio.

I paragrafi successivi sviluppano tale motivo lasciando però qualche dubbio sull'entità trascendentale del Dollaro: Spirito Santo che annuncia il miracolo o nuovo Dio ai cui piedi sostano i “fedeli” o, ancora, prete con il quale confessarsi attraverso una grata? L'interpretazione più plausibile spinge verso una compresenza di tutti questi tre elementi, ovvero verso una riformulazione immanentistica del mistero della Trinità: il nuovo Dio, creato dopo che il vecchio era stato dato per disperso o addirittura dai più pessimisti per morto, prende il volto del Dollaro che annuncia la nascita del nuovo homo *economicus* attraverso la voce dello Spirito Santo affidando a zelanti preti-impiegati la conservazione del rito e quindi del mistero sacro dell'origine. Nella residenza del divino, c'è poco rumore, lampade “*douces*” e “*un tout minuscule guichet entre de hautes arches, c'est tout*”. Non c'è nessuna Ostia da mangiare perché il pane del Cristo ha preso la forma della carta verde-grigia, di quei dollari stropicciati che sono il corpo senza sangue del Dio-Dollaro, significante dispotico e legge universale, i cui figli poveri continuano a essere sacrificati e a tingere col rosso delle loro morti le arterie stradali. Siamo di fronte non solo alla sconsecrazione della trascendenza ma anche a un'anticipazione delle riflessioni contemporanee sulla vacanza del Dio trascendentale e della sua definitiva sostituzione con l'istanza neutra della Moneta.

Bardamu non può sostare a lungo davanti al luogo epifanico della Banca, perché, escluso a priori dalla ristretta cerchia dei fedelissimi, appartiene a coloro che si spaccano la schiena e tra i quali si ritrova sempre. Così dopo aver brevemente “ammirato” il miracolo americano riprende il suo corso nel flusso cittadino e, seguendo la gente “entre les parois d'ombre lisse” di una strada che si allarga improvvisamente come un “crevasse qui finirait dans un étang de lumière”, arriva “devant une grande flaque de jour glauque coincée entre des monstres et des monstres de maisons”¹²⁴. Nel bel mezzo “de cette clairière” scorge “un pavillon avec un petit air champêtre, et bordé de pelouses malheureuses”, un singolare edificio che un ragazzino al quale chiede informazioni gli indica come il Municipio, unico residuo storico dell'epoca coloniale. Le pareti d'ombra liscia della strada costituiscono quindi una sorta di corridoio oscuro tra due zone di luce: quella metaforica del Dollaro-Dio-Spirito Santo, che splende nascosto tra le lampade soffuse della Chiesa-Banca, residenza del potere “spirituale”, e quella metonimica della pozza di luce glauca che ospita la sede del potere temporale, una sorta di radura circolare, di unica traccia storica, sovrastata dai mostri delle case.

Mentre è seduto di fronte all'edificio, vede riversarsi dalla “penombra, da quella folla per la strada discontinua triste” una valanga di donne stupende che lo riportano al ricordo di Lola e costituiscono il vero miracolo americano. La descrizione vira quindi dall'elemento spaziale a quello umano o, meglio, dalla risoluzione della folla nell'oscurità livida della strada alla epifania di “mezzodi” che permette ai visi di farsi avanti e staccarsi dalle pareti lisce dell'ombra. Questo raro momento di individuazione diurna dura ben poco e l'attenzione di Bardamu viene attratta da un “trou” che si apre alla destra della panchina sulla quale siede in estasiata ammirazione dell'arte americana e che merita un nostro rapido sguardo perché rappresenta una variazione delle fantasmagorie ctonie del sottosuolo *banlieusard*.

À droite de mon banc s'ouvrait précisément un trou, large, à même le trottoir dans le genre du métro de chez nous. Ce trou me parut propice, vaste qu'il était, avec un escalier, dedans tout en marbre rose. J'avais déjà vu bien des gens de la rue y disparaître et puis en ressortir. C'était dans ce souterrain qu'ils allaient faire leurs besoins. Je fus immédiatement fixé. En marbre aussi la salle où se passait la chose. Une espèce de piscine, mais alors vidée de toute son eau, une piscine infecte, remplie seulement d'un jour filtré, mourant, qui venait finir là sur les hommes déboutonnés au milieu de leurs odeurs et bien cramoisis à pousser leurs sales affaires devant tout le monde, avec des bruits barbares.¹²⁵

¹²⁴ *Ibidem*, p. 193.

¹²⁵ Céline, L. F., *op. cit.* (1932), p. 195.

Come emerge chiaramente dall'incipit della descrizione, il legame con il metro parigino è esplicito e autorizza una lettura comparata delle viscere urbane. Ciò che nelle cronache di Billancourt rimane a livello di una spettrale fantasmagoria e di intuizione drammatica di ciò che avviene di sotto, diventa qui immagine reale del "souterrain" e, sul filo della metonimia, anche demistificazione del sottofondo barbaro dell'uomo. In altre parole, l'immagine visiva ha dietro di sé la memoria di una lunga immaginazione, attivata *ab origine* a Billancourt dall'incrocio tra le tenebre della notte che avvolgono la piattaforma del *métro* e le luci artificiali dei segni di ingresso a quel buco sotterraneo.

La descrizione newyorkese riprende il motivo della contaminazione proiettandolo però direttamente nel sottosuolo e offrendo l'immagine di una zona che, "remplie seulement d'un jour filtré", appare come "une piscine infecte" dove si riversano i fiumi barbari e maleodoranti degli uomini. Se si segue una direzione ermeneutica verticale che ripercorra lo spazio dalla superficie solo intuita che si apre sopra i grattacieli, al fondo fangoso della strada, fino a giungere a tale infetto sotterraneo, si può notare come il "jour" tematizzato in questa descrizione sia un'ulteriore degradazione metonimica del *Jour* metaforico presentato all'interno della dialettica con la *Nuit*. I palazzi fagocitanti che si ergono nella metropoli risparmiano dei pezzi di cielo e un po' di luce, lasciando che il giorno sopravviva a livello immaginario, mentre di quel *jour* non vi è quasi più traccia nelle pareti d'ombra liscia delle strade affollate e tristi come tante ferite e per ritrovarne un po' bisogna aspettare le aperture storiche che ospitano il potere civile o guardare da fuori le luci "douces" sotto le quali i dollari allegri rumoreggiano. Se si scende nel sottosuolo quella superstite luce "glauque" o "douce" descritta fin qui, è addirittura "filtrata", il che lascia facilmente intuire un suo indebolimento per così dire ontologico, che culmina in un'immagine di morte. La connotazione del *Jour* è portata avanti attraverso un addensamento semantico e iperbolico che mette l'accento, come indica la scelta in funzione aggettivale di un participio passato *filtré* e di un participio presente *mourant*, su un processo attivo e presumibilmente ripetitivo di decadimento/esaurimento/ricambio della luce che infatti, arrivando filtrata e morente, va letteralmente a *finir* (morire) su uomini mezzo sbottonati intenti a sbrigare in mezzo ai loro odori "sporche faccende davanti a tutti, con rumori barbari".

L'attenzione descrittiva passa dalla luce agli uomini sui quali quella luce si posa, suggerendo un parallelo tra la degradazione del giorno e quella degli uomini e anche, se si considera che la luce è metonimia del luogo, tra l'infezione di un sottosuolo degradato e l'esposizione della parte barbara dell'uomo. Si potrebbe dire che il *jour* qui evocato funzioni come elemento di mediazione nella generale relazione tra spazio e abitante, confermando quanto sostenuto lungo tutto il presente lavoro e cioè il fatto che la proposizione ideologica riguardante l'esistenza di due tipi di umanità si traduce a livello testuale nella rappresentazione dicotomica degli ambienti, dando vita a due movimenti: il primo va dall'interno della fortezza – chiesa – cuore d'oro delle città rappresentate a ciò che si estende oltre le mura, *autour de*

ville desolato, degradato e puzzolente, il secondo invece procede lungo una linea verticale scoprendo le tappe metonimiche della dialettica metaforica tra alto e basso. Si può quindi affermare che basso ed esterno siano due dimensioni sostanzialmente identiche e che siano solo due forme equivalenti del motivo del margine. Tale conclusione è facilmente verificabile se si traccia una comparazione tra i procedimenti e i motivi che presiedono all'organizzazione di una descrizione del "basso", questa per esempio, e di una invece dell'esterno. Gli odori che provengono dal fondo delle strade newyorkesi percorse dai poveri, dai buchi sotterranei dove si sbrigano sporche faccende, non sono dissimili da quelli provenienti dalle case miserabili della *banlieue* parigina, così come identica appare la degradazione del *Giorno esperita* nei diversi luoghi. Ovviamente non è lecito supporre che gli ospiti dei bagni siano i "nous autres", ma questo dubbio non inficia l'interpretazione qui condotta perché se si prosegue oltre nella lettura del brano si nota come Bardamu insista espressamente sulla contrapposizione tra lo "sbracamento intimo", la "formidabile familiarità intestinale" di questa "caverna fecale" impregnata di cattivi odori e scossa da rumori disumani, e la "perfetta aria contegnosa" tenuta nella strada, come se ci stesse presentando due aspetti dell'uomo: il sopra formale e compito e il sotto barbaro e puzzolente. Questa antinomia è tanto interna all'uomo, che per quanto si sforzi mai potrà cancellare il suo delirante e osceno "sottouomo", quanto riconducibile alla scissione che taglia in due l'umanità perché è molto meno facile mantenere contegno e dignità quando si nuota nel fango. Tale conclusione è verificabile più che sul piano del discorso, su quello della storia perché se si assume la voce singola di Bardamu come espressione del collettivo "nous autres", si può facilmente affermare che la progressiva degenerazione etica del narratore assuma contorni universali. D'altra parte era stato lo stesso protagonista a dirci di essersi incamminato sulla strada della corruzione e di essere in buona e folta compagnia, se su quel sentiero ogni due anni ritrova la sua Musyne sempre più rovinata da un tempo impietoso che le deforma il viso imprimendovi una "disarmonia crescente, ignobile". Il romanzo di Céline è un romanzo scritto da chi sta sotto terra e fuori dalle mura e se non ha storia è proprio perché il sentimento di estraneazione esistenziale e di esclusione sociale è una di quelle "vérités absolues" che sono occultate dal Sistema ma che restano lì sotto gli occhi di chiunque "veut voir" e che non hanno tempo ma solo spazio: il *bout de la nuit*.

Il breve soggiorno newyorkese, per quanto occupi un'esigua porzione del testo, è assolutamente centrale perché l'esperienza dell'esilio oltreoceano offre, dopo quella tragica della Guerra, la possibilità di esercitare una lucida osservazione dell'esistenza in quanto lo straniero, privato delle ultime certezze rappresentate dalle tradizioni del suo paese d'origine, si spoglia di ogni riferimento culturale per entrare con forza nell'essenza universale del mondo. In questa terra di mezzo dove l'esule vive senza i suoi vecchi idoli e senza essere toccato da quelli nuovi, circondato da parole nuove che non permettono una partecipazione piena ai sistemi linguistici e quindi un'apprensione mediata del reale, non resta che osservare tutto ciò che sta

intorno, descrivere. Ecco perché l'esilio, per gli espatriati americani come il fittizio Bardamu, fornisce i paradigmi conoscitivi che andranno a strutturare ogni descrizione permettendo una riformulazione ontologica del mondo. È lo stesso descrittore a dichiarare il suo statuto in terra straniera.

C'est cela l'exil, l'étranger, cette inexorable observation de l'existence telle qu'elle est vraiment pendant ces quelques heures lucides, exceptionnelles dans la trame du temps humain, où les habitudes du pays précédent vous abandonnent, sans que les autres, les nouvelles, vous aient encore suffisamment abruti.

Tout dans ces moments vient s'ajouter à votre immonde détresse pour vous forcer, débile, à discerner les choses, les gens et l'avenir tels qu'ils sont, c'est-à-dire des squelettes, rien que des riens, qu'il faudra cependant aimer, chérir, défendre, animer comme s'ils existaient.

Un autre pays, d'autres gens autour de soi, agités d'une façon un peu bizarre, quelques petites vanités en moins, dissipées, quelque orgueil qui ne trouve plus sa raison, son mensonge, son écho familial, et il n'en faut pas davantage, la tête vous tourne, et le doute vous attire, et l'infini s'ouvre rien que pour vous, un ridicule petit infini et vous tombez dedans...

Le voyage c'est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons.¹²⁶

L'esilio e più in generale l'estraneo non sono altro che una inesorabile osservazione dell'esistenza "*telle qu'elle est vraiment*" in quei momenti durante i quali l'io, abbandonato dalle abitudini del paese d'origine ma non ancora "rincoglionito a sufficienza da quelle nuove", ha la possibilità unica, spinto dalla propria miseria che nulla concede alla mistificazione, di scoprire "les choses, les gens et l'avenir *tels qu'ils sont*, c'est-à-dire des squelettes, rien que des riens". In altre parole, l'esilio che, assimilato al più generico *étranger*, definisce qualsiasi esperienza segnata dalla marginalizzazione e dalla mancata partecipazione al reale, permetterebbe a un uomo spogliato di ogni filtro culturale, di ogni certezza acquisita e di ogni intimità familiare con le cose, di andare oltre le apparenze menzognere che rivestono la carne tremante dell'essenza. "Scoprire le cose, la gente e l'avvenire *così come sono*" significa svelarne la radice ontologica comune e sostenere con coraggio l'inesorabile osservazione del nulla che ammicca dagli scheletri penosi ben nascosti dietro queste tante bugie. Tutto è in fondo nullità: la luce che va a morire in un vespasiano collettivo, il cielo che viene fatto a brandelli dall'irruzione della notte, il mare che prende la forma e il colore dell'acqua melmosa, e, soprattutto, l'uomo che si agita invano nel suo inutile viaggio per

¹²⁶ Céline, L. F., *op. cit.* (1932), p. 214.

scoprire alla fine “le bout qu'on ne voit jamais, le bout de toutes les rues du monde”, ovvero quel “rien du tout”, “petit vertige pour couillons”.

L'opposizione gnoseologica tra verità e menzogna, fin qui considerata scandalo etico, diventa addirittura premessa per postulare il depotenziamento ontologico dell'uomo e delle cose, sulla cui base inferire quindi l'abolizione radicale del futuro. Nell'esilio l'Io smarrito vive una palese destrutturazione della propria “trama temporale” perché l'impossibilità di fruire del mondo esterno sospende anche la vocazione storica e in questa fessura buia, tra il passato lasciato sulle sponde opposte e il futuro ancora ignoto, il tempo diventa quel “piccolo infinito” nel quale lo straniero, privato di una situazione a partire dalla quale dar vita al suo progetto, viene risucchiato. Ma cos'è l'infinito se non, ancora e di nuovo, la morte, quella radicale e irreversibile riconduzione del tempo storico e finito nel silenzio della fine? New York, terra straniera, insegna a Bardamu ciò che aveva solo intuito stando a guardare dal suo personale confine il mondo menzognero della scintillante Parigi e, se prima aveva temuto “di non avere insomma alcuna seria ragione per esistere”, ora è “proprio certo” del suo “nulla individuale” perché, sradicato dalle proprie “meschine abitudini”, si è “come dissolto all'istante” arrivando “vicinissimo alla non esistenza”.

Le due metropoli, la prima priva di storia¹²⁷ e quindi di tempo, la seconda grondante invece di storia e tradizione, fanno comunque parte di un unico itinerario come se ci fosse un'unica strada, una sola ferita triste per i “poveri di ovunque”, un medesimo destino di esclusione. Se la corrosiva rappresentazione di Parigi ha portato alla tematizzazione dell'emarginazione spaziale, le descrizioni di New York, diritta e moderna, portano alla ribalta il motivo dell'esodo forzato dal tempo. Le due città diventano, a livello metadiscorsivo, due tappe di quel percorso ideologico che, scagliandosi contro il dominio della menzogna, arriva alla soglia della verità, sbattendo in faccia al lettore lo spettro del Nulla. La demistificazione delle strutture spazio-temporali, portata avanti anche dalla letteratura modernista, ha come obiettivo la più drammatica scoperta dell'essenza dell'uomo che “parmi les hautes rues d'alentour, carnaval insipide de maisons en vertige”, ricoperte di “cent mille mensonges radoteux” non è diverso da quell'uomo che guarda le veritiere finestre “bariolées de cent petits chiffons” di squallide periferie parigine. Infatti, che sia in mezzo al Carnevale scoppiettante di allegre bugie o nel fango di sobborghi urlanti di miseria, Bardamu, esponente dei “nous autres”, è sempre vicinissimo alla negazione della propria esistenza.

¹²⁷ “Une ville sans concierges, ça n'a pas d'histoire, pas de goût, c'est insipide, telle une soupe sans poivre ni sel, une ratatouille informe. Oh ! savoureuses raclures ! Détrit, bavures à suinter de l'alcôve, de la cuisine, des mansardes, à dégouliner en cascades par chez la concierge, en plein dans la vie, quel savoureux enfer ! Certaines concierges de chez nous succombent à leur tâche, on les voit laconiques, toussantes, délectables, éberluées, c'est qu'elles sont abruties de Vérité ces martyres, consumées par Elle” (Céline, L.-F., *op. cit.* (1932), p. 211).

Nonostante l'attenzione descrittiva ai dettagli dei luoghi evocati, lo spazio si rovescia nell'Ovunque apertamente messo in scena, seppure per ragioni estetiche e ideologiche diverse, dai testi americani e inglesi analizzati nei primi tre capitoli del presente lavoro. Se Miller, andando oltre Aragon, tenta un estremo radicamento nella precarietà dell'esilio, Rhys invece una via di fuga dalla chiusura esistenziale offerta dall'esperienza parigina, Barnes una riformulazione del concetto di identità a partire dalla derealizzazione spaziale mentre Fitzgerald più modestamente denuncia un senso di profonda perdita etica e storica, Céline dice semplicemente la verità a nome dei "pauvres de partout", dimostrando come essi siano identici in ognuno dei margini riservati loro dalle zelanti cortigiane metropolitane.

In tutti i testi si realizza comunque uno sdoppiamento dei piani: il Dottor O'Connor li chiama Giorno e Notte e mira a una loro risoluzione simbolica, il Dottor Diver non riesce a nominarli ma intuisce la differenza tra i banchi odoranti di burro rancido dell'America profonda di suo padre e le vetrine scintillanti della capitale, tra il film e la realtà, l'io Narrante di *Tropic* per vivere si mette sulla soglia tra le tele piene di ansanti orgasmi di Matisse e le strade ricolme di degenerazioni e maniaci dell'amore, Sasha Jensen cerca di sfuggire al "centro morto" pieno di suoni senza nome o di significati senza referente lasciando entrare nella sua stanza rosso-scuro le figure eccentriche e variopinte evocate da un oscuro poeta, per aprire infine la porta a un uomo in carne e ossa. Bardamu, alias Céline alias dottor Destouches, non conosce salvezza e anche quando cerca l'arte lo fa per procurarsi qualche consolazione a basso prezzo, demistificandola poi immediatamente dopo. Se a Parigi per sopravvivere recita la parte di un eroe di guerra che neanche ha il coraggio di presentarsi quando lo reclamano, a New York finisce per sfuggire allo smarrimento quotidiano, fatto delle "tenebre deliranti" del suo albergo e della "luce filtrata e morente" di buchi maleodoranti, andando a rintanarsi nel cinema. Il cinema, l'arte che è fiorita negli anni '30¹²⁸, compare espressamente solo in Fitzgerald e in Céline e il passo, nel quale Bardamu ci regala le sue considerazioni al riguardo, merita di essere letto come conclusione dell'analisi sull'esperienza newyorkese.

Alors les rêves montent dans la nuit pour aller s'embraser au mirage
de la lumière qui bouge. Ce n'est pas tout à fait vivant ce qui se passe
sur les écrans, il reste dedans une grande place trouble, pour les
pauvres, pour les rêves et pour les morts. Il faut se dépêcher de s'en
gaver de rêves pour traverser la vie, qui vous attend dehors, sorti du

¹²⁸ Per una panoramica che dia conto del ruolo di primo piano giocato da Parigi a partire dai primi anni '30 nell'ambito delle produzioni cinematografiche si rinvia a J. Douchet, G. Nadau, *Paris cinéma: une ville vue par le cinéma, de 1895 à nos jours*, Editions du May, Paris, 1987, studio che analizza, tra l'altro, la trattazione cinematografica del soggetto parigino dai vari registi, francesi e stranieri. Ricordando che gli anni '30 assistono alla nascita del *cinéma parlant*, si rimanda per un approfondimento sul linguaggio parigino a Abecassis, M., *Representation of Parisian Speech in the Cinema of the 1930s*, Peter Lang, Oxford, England, 2005.

cinéma, durer quelques jours de plus à travers cette atrocité des choses et des hommes. On choisit parmi les rêves ceux qui vous réchauffent le mieux l'âme. Pour moi, c'était je l'avoue, les cochons. Faut pas être fier, on emporte d'un miracle ce qu'on peut en retenir. Une blonde qui possédait des nichons et une nuque inoubliables a cru bon de venir rompre le silence de l'écran par une chanson où il était question de sa solitude. On en aurait pleuré avec elle.¹²⁹

La “grand place trouble” che ospita, all’interno dei suoi confini luninosi, quel che accade sullo schermo, è sia “lo spazio torbido” della menzogna che, per usare un’espressione milleriana, il “mozzo della ruota” al quale tentano di aggrapparsi *les pauvres, les rêves e les morts* per sfuggire all’atrocità della vita che aspetta implacabile all’uscita del cinema. I poveri, i morti e i sogni formano un *ensemble* multiplo e apparentemente eterogeneo, verso il quale è diretta la parola illusoria del cinema e anche da ultimo tutto il discorso testuale. Tale suggerita omologia, che serve a esplicitare le intenzioni conative della parola filmica, non è priva di ambiguità perché inserita in una relazione di antitesi con la vita vera. È lecito chiedersi come sia possibile che i poveri, espressione della verità e dell’autenticità crude, siano assimilati ai sogni, in sé deformazione del reale, e alla morte che a prima vista risulta la più radicale negazione di quella vita della cui essenza Bardamu, a nome dei “nous autres”, si fa portavoce. Per disambiguare il passo e restituirgli una coerenza semantica è necessario tenere in mente che nel romanzo ogni piano si presta a una scissione interna e quindi a una distribuzione dicotomica sui due piani ontologici ed etici rappresentati dalla menzogna e dalla verità. Infatti, se la vita autentica è quella dei poveri è pur vero che la sua essenza, il suo *bout* invisibile, non è altro che la morte. Il povero è un morto che cammina e che, escluso dal miracolo americano perché non toccato dalla mano benedetta del Dollaro-Spirito Santo, “sceglie tra i sogni quelli che meglio riscaldano l’anima”, portandosi via “d’un miracle ce qu’on peut en retenir”. L’uso dell’impersonale riporta direttamente alla soggettività collettiva e anonima dei “nous autres”, grande calderone traboccante di quei “pauvres de partout” che hanno bisogno di “ingozzarsi di sogni per attraversare la vita che (...) aspetta fuori” e “resistere qualche giorno in più attraverso quell’atrocità di cose e uomini”. Il cinema diventa un modo come un altro per sopravvivere nutrendosi di un po’ di bugie, partecipando paradossalmente a quel sistema discorsivo di “centomila menzogne farneticanti” che ammiccano da palazzi mostruosi, pendendo sulle teste chine dei “nous autres”, esclusi a priori dal “carnevale” messo in scena dai segni linguistici di “réclames prometteuses et pustulentes”. Il “miraggio della luce che si muove” permette all’uomo qualunque di distrarsi dalla “luce filtrata e morente” della “piscina infetta” che abita, sfuggendo per poco alla terribile verità di malattia e consunzione che lo attende all’uscita del

¹²⁹ Céline, L. F. *op. cit.* (1932), p. 201.

cinema.

Sotto “la monotonia gonfia di selciati, di mattoni e arcate all’infinito e di commercio su commercio”, lavora silenzioso “le chancre du monde”, quella malattia letale che Miller scopre dentro di sé all’ombra infuocata del tropico parigino e che Bardamu invece riesce a nominare proprio nell’esilio americano. Ma il cancro è ovunque ci siano i “poveri di ovunque” e ovunque il Sistema riesca a tappezzare i muri di ombra liscia dei suoi segni mendaci, con la retorica della patria o con quella del successo economico. I sogni offerti dal cinema costituiscono, dunque, un elemento di mediazione nella relazione sostanzialmente tautologica tra povertà e morte, uno spazio di respiro luminoso nella rincorsa atroce verso il “bout de la nuit” perché, come afferma Bardamu “contre l’abomination d’être pauvre, il faut, avouons-le, c’est un devoir, tout essayer, se soûler avec n’importe quoi, du vin, du pas cher, de la masturbation, du cinéma.” La masturbazione, il vino, il cinema e, aggiungo, il sesso in generale, tanto esaltati dall’Io narrante di *Tropic of Cancer* come strumenti per sentirsi ancora vivo, per cantare forse stonando un po’ e per essere “una realtà di cui si possa scrivere”, sono per Bardamu miseri palliativi per consolarsi della propria drammatica condizione in attesa di giungere al termine invisibile che ghigna da ogni luce meno splendente, da ogni fessura aperta tra i mostri delle case, da ogni strada meno pulita e decisamente fangosa. Bardamu non si compiace delle aberrazioni metropolitane come fa, in fondo, il suo quasi coevo narratore americano, nonostante le numerose denunce, analizzate nel primo capitolo del presente lavoro, sulla disintegrazione del mondo. La differenza è che, mentre il narratore di *Tropic* si sente vivo e inneggia alla dissoluzione per una ricostruzione, dando prova del grande amore che professa per Nietzsche, Bardamu è troppo vicino alla “non esistenza” per superare il suo nichilismo passivo in vista di uno trascendentale e attivo. L’esperienza newyorkese costituisce una delle più sofferte prese di coscienza della letteratura degli anni ’30 e questa drammatica consapevolezza ancora a livello teoretico non tarderà a tradursi nel resoconto di un’alienazione pratica e continuata. A Detroit, in fabbrica, Bardamu si spoglia dei panni intellettivi per riempire le sue idee corrosive con il “contenuto di corpi e anime tremanti”, scheletri fantasmagorici che non hanno più neanche la tensione agli “orgasmi ansanti” dei corpi milleriani.

X) Dalla fabbrica di Detroit alla banlieue parigina passando per la solita Place Clichy.

Et j'ai vu en effet les grands bâtiments trapus et vitrés, des sortes de cages à mouches sans fin, dans lesquelles on discernait des hommes à remuer, mais remuer à peine, comme s'ils ne se débattaient plus que faiblement contre je ne sais quoi d'impossible. C'était ça Ford ? Et puis tout autour et au-dessus jusqu'au ciel un bruit lourd et multiple et sourd de torrents d'appareils, dur, l'entêtement des mécaniques à tourner, rouler, gémir, toujours prêtes à casser et ne cassant jamais.

(...)

Dans cette foule presque personne ne parlait l'anglais. Ils s'épiaient entre eux comme des bêtes sans confiance, souvent battues. De leur masse montait l'odeur d'entrejambes urineux comme à l'hôpital. Quand ils vous parlaient on évitait leur bouche à cause que le dedans des pauvres sent déjà la mort.¹³⁰

La descrizione della fabbrica automobilistica Ford è il primo e più significativo ritratto di Detroit. Un rapido sguardo può facilmente svelare i soliti procedimenti celiniani che, dalla trama visiva passano a quella acustica usando la mediazione del cielo, superficie onnipresente e immancabile in ogni quadro urbano. Lo sguardo si esercita dal di fuori, osservando non *dalle* ma *le* finestre, che qui non compaiono nella loro solita formulazione ma vengono indicate dall'aggettivo *vitrés* che connota gli edifici massicci. Inoltre per la prima volta, se si eccettuano le descrizioni delle vetrine dei negozi o delle vetrine della banca newyorkese, gli edifici espongono il loro contenuto senza lasciarsi solo intuire dai cenci poveri o dai manifesti che coprivano le altre case presentate. Non potendoci qui soffermare sul racconto dell'esperienza in fabbrica e considerando, d'altronde, che l'alienazione qui esperita è una delle forme assunte dal destino di drammatica estraneazione da sé riservato ai "nous autres", è comunque importante evidenziare alcuni elementi comuni a questa come alle future descrizioni parigine. L'immagine della fabbrica rappresenta, infatti, una sorta di *trait d'union* tra i racconti passati (la guerra cui il lavoro alla Ford è paragonato, gli spaccati banlieusard...) e quelli a venire (l'esperienza da medico sia alla Garenne Rancy che nell'ospedale per matti a Vigny sur la Seine). Non è un caso che a Detroit Bardamu incontri Robinson, destinato a diventare non solo un personaggio centrale di tutta l'ultima parte del romanzo a partire dal ritorno a Parigi ma anche, a tutti gli effetti, alter ego umbratile del nostro narratore.

¹³⁰*Ibidem*, p. 223.

Nel primo paragrafo del brano compare, come già accennato, l'evocazione del cielo, elemento sul quale il descrittore è solito incentrare le sue nere visioni. Se il cielo al fronte veniva raggiunto dalle fiamme provenienti dai villaggi investiti dalla guerra, nell'*autour de ville* formava "une grande mare pour les fumées de la banlieue", nell'inferno africano il teatro per spietati "assassini del sole" mentre a New York si contendeva un po' di spazio con i grattacieli per le sue nuvole impacciate, qui a Detroit è percorso da un "rumore opprimente e multiplo e sordo di torrenti di macchinari", un rumore che non smette mai e al quale si finisce per arrendersi come "si ci arrende alla guerra".

Il cielo non viene descritto apertamente e l'unica cosa che il lettore sa di ciò che Bardamu "vede" sopra il suo naso è costituita dai suoni infernali di meccanismi che continuano "a girare, rotolare, gemere". Se si considera che l'elemento acustico è particolarmente insistito nelle descrizioni "par terre" e, come nel caso del *métro* e dei bagni sotterranei, in quelle riferite alle viscere del sottosuolo, e se, ancora, si ritorna all'immagine *banlieusard* della chiusura ermetica di un cielo che fa tutt'uno con la chiusura dell'esistenza e della terra fangosa, allora è lecito pensare che anche in questo ritratto alto e basso vadano a costituire un'unica dimensione. Se nei dintorni dell'ospedale il filo metonimico sul quale veniva tracciata l'equivalenza era fornito dal motivo della chiusura, mentre nel teatro di guerra da quello della luce incandescente delle fiamme che devastavano i villaggi arrivando sino al cielo, qui il punto di rovesciamento antifrastico della prospettiva è dato dal rumore pervasivo che, partendo dalla fabbrica, contamina anche la volta celeste. Il lettore avrà modo di sapere, oltre a ciò che Bardamu sente, anche ciò che può vedere in quel cielo infernale perché Detroit verrà espressamente citata per introdurre "le ciel" de la Garenne Rancy benché se si tiene in mente la cruda immagine del cielo che pende sopra le teste di Bardamu e la madre nella periferia parigina, cielo definito una "pozza per i fumi della banlieue", è facilmente intuibile che anche la zona industriale americana non abbia un "sopra" meno contaminato e degradato.

Un'ultima considerazione, prima di ritornare insieme al narratore nel Vecchio Mondo, riguarda l'ultimo paragrafo del brano proposto, là dove si esplicita la vaga assimilazione tra i poveri e i morti tracciata nelle pagine precedenti: il dentro dei poveri ha l'odore puzzolente della morte. Alla luce di questa nuova immagine è possibile, non solo togliere ogni residuo dubbio sulla figura del *bout* invisibile che attende i miserabili alla fine delle loro strade, ma anche dare una versione, per così dire interiore, di quello che Bardamu ha definito il "cancro del mondo". I "poveri di ovunque" non solo camminano inesorabilmente verso la morte, convivendoci ogni giorno in attesa della notte finale, ma sono corrosi dall'interno da quel carcinoma menzognero sul quale il mondo, "commercio su commercio", vive in piena allegria. Certo, la morte è una verità inesorabile che attende chiunque, povero o ricco che sia, ma il povero vive il tragico paradosso di una vita da morto.

Come direbbe Heidegger, non bisogna aspettare la morte ma anticiparla perché altrimenti il progetto dell'uomo non avrebbe senso e l'Esserci sarebbe costretto a una vita impersonale e deietta, ricadendo nell'anomia del "Man". Ma chi sono i "nous autres" se non figure di questa somma diserzione della vita da sé, se non accozzaglia di gente per la quale anche la morte diventa un lavoro e della cui personale fine non interessa nessuno? Chi sono se non coloro, senza nome, che, ammassati nella puzzolente stiva del mondo, vengono fatti uscire solo per essere inviati direttamente al "mattatoio internazionale", coloro che vivono aspettando ogni giorno di crepare, sotto il fuoco delle mitraglie, sotto il sole lancinante dell'Africa, sotto i colpi della fame, tra i rumori disumani della fabbrica?

L'io narrante di *Tropic* ci dice che la vera arte nasce da chi accetta di essere "disumano" e forse è vero se il ben più disumano Bardamu scrive un racconto così crudo e terribilmente vero, ma la vezzosa disumanità dell'esule americano non ha nulla a che vedere con il progressivo annichilimento dell'esule francese, sempre sbattuto in qualche margine con i piedi nel fango e la testa ricoperta da un cielo atroce. Céline, a differenza di Miller troppo ossessionato in fondo da se stesso per occuparsi seriamente degli altri se non da un punto di vista, tutto sommato, estetico, costruisce un narratore che rinuncia a ogni narcisismo per sentirsi vicino a uomini diventati "bestie sfiduciate". La descrizione della fabbrica opera la definitiva trasfigurazione della folla urbana in "massa", portando all'estremo quella degenerazione animale dell'uomo che conoterà tutta la residua esperienza parigina alla Garenne-Rancy, teatro delle miserie più atroci, di quella povertà che stando alle parole della compagna di Céline, la ballerina Elisabeth Craig, hanno profondamente segnato il dottor Destouches fino a portarlo a delle scelte storiche sicuramente colpevoli ma troppo facilmente liquidate come opportunistico collaborazionismo, come filo nazismo, come antisemitismo. Certamente Céline è anche questo: antisemita, razzista e connivente con uno dei regimi più spietati che la Storia, non solo del '900, abbia mai conosciuto. Eppure, leggendo l'autobiografia immaginaria di Bardamu, reduce di guerra e dottore in una di quelle zone dove Dio non si fa vedere neanche per sbaglio, viene qualche dubbio sulla disumanità di un autore che ha scritto centinaia di pagine su un unico tema: lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo. La disumanità arriva quando la consapevolezza di questa dialettica diventa estrema, quando cioè ci si rende conto che comunque, prima o poi, per chi sta dalla parte dei servi tocca diventare una bestia: o una bestia come tutte quelle "bestie sfiduciate", che sono tanti numeri irrisori all'interno di una "massa" dalla quale sale "un odore di mutande pisciate come all'ospedale", o una bestia come chi, certo di un'unica cosa, e cioè di non voler morire, si limita a lasciare che il mondo prosegua così com'è, con tutte le donne che muoiono per aborti clandestini, gravidanze, con tutti i bambini uccisi dalla tisi, dalla fame o tormentati dalla perversione dei genitori, con tutti i presunti folli internati forse per l'ostinazione alla vita, con un compagno di strada, Robinson, che si fa uccidere

perché, disgustato dall'universo intero, non riesce a vivere una tranquilla esistenza piccolo-borghese e gestire a Tolosa le visite turistiche in una grotta delle mummie insieme a una fedelissima promessa sposa.

Bardamu torna dall'Altro mondo solo per ritrovare il “filo dei giorni come lo si è lasciato a trascinarsi da queste parti, appiccicoso precario”. “Vi aspetta” – sentenza il narratore, rivolgendosi direttamente al lettore e, non importa se uno si prende la laurea in medicina, finendo “cinque o sei anni di tribolazioni accademiche” e ottenendo un diploma “bello roboante”, perché il destino, quel destino che Bardamu ci ha presentato bene, aspetta implacabile al varco. Così, appena tornato a Parigi, il protagonista si trova a girare per settimane e mesi intorno a Place Clichy, in quel punto da dove – ci tiene a informarci – “ero partito”. Il ritorno dall'esilio conferma quanto detto finora e cioè che la primissima descrizione parigina che apre il romanzo insieme ai discorsi cui lo spettacolo che offre dà vita, costituisce l'orizzonte silenzioso dal quale il racconto prende le mosse e al quale ritorna. Potrebbe stupire che Bardamu ci dica di essere partito da Place Clichy, dal momento che di porti ne ha visti parecchi, che di avventure ne ha passato tante e che, da quando si è imbarcato per la “crociata apocalittica”, seguendo incosciente le truppe in marcia, è veramente successo di tutto. Eppure egli riprende il racconto proprio da Place Clichy perché è lì che ha pronunciato il famoso discorso sulla galera, lì che ci ha offerto la prima decisiva immagine metaforica della spietata frontiera che taglia in due l'umanità e lì ritorna, dopo aver attraversato il mondo, per “fare piccoli mestieri” e guardare “sotto la pioggia o nel calore delle auto (...) la gente che correva al suo teatro o al bois, la sera”.

Si può dunque affermare di nuovo e con più forza che la storia del romanzo sia in realtà, parole dello stesso autore, una non-storia e, aggiungo io, un insieme di momenti e luoghi derivabili e riconducibili a quel punto zero e genealogico che apre il racconto¹³¹. È come se gli eventi narrati fossero pre-testo più che testo vero e proprio, perché il racconto nasce dal discorso per mettere in scena fatti paradigmatici che hanno valore in funzione della parola ideologica, come

¹³¹ Gavronski insiste sulla circolarità che caratterizza il romanzo, individuando in Place Clichy il “refrain” che interviene “au cours du poème célinien pour rappeler non seulement le point initiatique, la sortie de la bouche d'ombre, mais aussi le lieu de naissance du texte, et ce besoin de s'y retrouver” (Gavronski, S., *op. cit.*, p. 106). Per ragioni parzialmente diverse da quelle sostenute in questo lavoro, ragioni più incentrate sulla rilevanza del piano del discorso aperto dalla descrizione della piazza, il critico sottolinea comunque l'importanza genealogica del luogo, considerandolo l'elemento referenziale di ispirazione e ricordo delle altre descrizioni, anche quelle nel lontano Congo o negli Stati Uniti. “Ce [place Clichy] sera la carte postale de la place en pleine Afrique, signe d'une réalité esthétisée mais agissant quand même en tant que rappel à l'ordre référentiel. Cette même place, il l'évoque aux Etats-Unis et une fois de retour en France, c'est à ce même endroit qu'il pense pour y faire un petit tour ; quelques pages plus loin, et à deux réprises, c'est la place Clichy qui est une des figurations dans le texte. De cette place, il en parle au docteur Parapine, et à la fin, ce sera là que le groupe d'amis voudra prendre le tramway pour retrouver l'asile de Vigny” (*Ibidem*).

dimostrazione quindi della spietata divisione servi/padroni adombrata dal monologo al quale Bardamu si lascia andare in Place Clichy. In una sorta di struttura a catena, percorsa da un movimento genealogico che chiude la progressione lineare della narrazione su di sé, le descrizioni dei luoghi sono varie immagini e figure metonimiche della metafora iniziale mentre le azioni derivano dallo spazio rappresentato per riportare il discorso sul terreno della metafora. Un esempio fra tanti è costituito dall'esperienza newyorkese perché proprio durante l'esilio Bardamu ci descrive dei luoghi definendoli apertamente tappe all'interno del viaggio complessivo, di quell'itinerario che, giungendo alla fine di tutte le strade, al "bout qu'on ne voit jamais", scopre nella meta "un niente assoluto", "un ridicolo piccolo infinito" nel quale i viandanti poveri cascano dentro. Il ritorno a Parigi opera il definitivo disvelamento di "questa piccola vertigine per coglioni", dimostrando che, per quanta strada si faccia, si torna sempre da dove si è partiti e individuando in Place Clichy quel cattivo infinito che tanto fa girare la testa attirando l'ignaro nelle fauci impietose della menzogna.

Bardamu si rivolge direttamente al lettore avvertendolo che l'orizzonte fittizio non pertiene solo al piano strettamente storico e diegetico ma anche a quello metatestuale. Quando attorniato da belle e ricche americane nella casa newyorkese di Lola definisce il nuovo paese come "l'infinito [che] si spalanca solo per voi", sembra voler mettere sul chi va là il lettore e tutte quelle donne piene di domande stereotipate su meraviglie parigine che Bardamu mai ha potuto assaporare. È come se dicesse: attenzione, tutte le curiosità che avete per puro sentito dire, tutte le pagine che sfogliate per "il dubbio [che] vi attira", sono in realtà sinistra riproduzione di quanto scritto nelle prime righe. I padroni ricchi non possono che stare sul ponte, andare al Bois, a teatro o, se sono i fratelli ricchi d'Oltreoceano, chiedere di tutti questi luoghi, mentre il lettore che, solo, condivide la verità col narratore e lo segue nella stiva puzzolente della galera, deve sapere che tutto il viaggio-racconto riporta inesorabilmente al punto di partenza, a quel "piccolo infinito", il cui miraggio produce, come "una vertigine per coglioni", l'atto congiunto della scrittura e della lettura e che finisce per tradire le aspettative di chi lo insegue solo per tornare dopo un lungo viaggio all'immagine iniziale. Forse Céline, quando afferma che il suo è un romanzo ma non una storia, intende dire proprio questo e cioè che per i poveri si tratta solo di passare "d'un bord à l'autre", "d'un peine à l'autre", dello stesso fiume, della stessa vita. Non deve dunque stupire che Bardamu riprenda "il filo consueto" dei giorni, usando quella matassa per tessere altre storie di miseria nera e squallida e per costruire altre mirabili descrizioni di altre puzzolenti stive.

XI) Dalla Garenne Rancy, all'asylum di Vigny fino au bout de la nuit.

Al ritorno a Parigi, la stiva prende il nome di Garenne Rancy, *banlieue* che si estende subito oltre la porte Brancion e nella quale Bardamu, avendo dichiarato che quella periferia è proprio “mon genre”, va a stabilirsi, per “la voglia di rifiutare un po’ e mangiare un po’ meglio”. Così appende la preziosa “targa” da medico alla porta di casa e aspetta fiducioso che la gente “sospettosa” del quartiere accetti di farsi curare e magari, in cambio, gli sganci un po’ di soldi. Bardamu dedica intere pagine alla presentazione del quartiere e dei suoi abitanti, articolando tutti i rumori, gli odori, le immagini, le figure già usati nelle descrizioni delle altre periferie fin qui incontrate. Il ritratto di un quartiere di fango, inondato di luce livida, impregnato di odori disumani, circondato da ciminiere, traboccante di rifiuti, fa da sfondo a un’umanità grigia e miserabile che esce direttamente da quelle viscere solo accennate, che viene sputata fuori da “lunghe fogne elettriche”, da quel mondo sotterraneo esattamente speculare a un cielo inondato di fumo. È qui che va ad abitare Bardamu, sempre con i piedi “nel fango nero”, la testa sospesa a mezz’aria e gravata da tutti gli scarichi della periferia e l’intera figura immersa nel regno della morte. La descrizione di questo nuovo inferno merita di essere letta per intero perché non solo occupa alcune delle pagine a mio avviso più fulminee di tutte il romanzo, ma riprende anche, esasperandola, tutta la fenomenologia della miseria messa in scena nel testo.

Alla Garenne Rancy, l’equazione tra morte e povertà trova la sua più cruda dimostrazione, mentre la drammatica disumanizzazione, che fin dalle prime parole minaccia il nostro narratore, viene allo scoperto, mettendo in luce un altro perverso corollario del determinismo sociologico sostenuto dal discorso: quando si è nella stiva, nel cuore necrotico del mondo, in quel punto dove la vita è sempre a braccetto con la morte, è scontato che, con il passare metodico dei giorni, la faccia diventi ignobile e disgustosa. Il volto del dottor Ferdinand verrà deturpato per sempre, insieme, grazie alla mediazione dello scrittore Céline, a quello di un altro dottore di periferia: Ferdinand Destouches. L’Io assume i lineamenti dello spazio che abita, invecchiando freneticamente, modellandosi sul suo degrado, assumendone in pieno i colori torbidi e grigi. Ecco perché, come sempre in *Voyage au bout de la nuit*, la descrizione del luogo non è mai semplice descrizione dello scenario dell’azione ma suo spietato specchio genealogico. Leggere per intero il brano relativo alla Garenne Rancy, sul quale non si vuole anticipare più di quanto si è detto riservando il resto all’analisi diretta del testo, vuol dire guardare un quadro che, come un “piccolo infinito, custodisce il segreto di quelle tante piccole storie che formano la non-storia di morte del romanzo.

En banlieue, c'est surtout par les tramways que la vie vous arrive le matin. Il en passait des pleins paquets avec des pleines bordées d'ahuris brinquebalant, dès le petit jour, par le boulevard Minotaure,

qui descendaient vers le boulot.

Les jeunes semblaient même comme contents de s'y rendre au boulot. Ils accélèrent le trafic, se cramponnaient aux marchepieds, ces mignons, en rigolant. Faut voir ça. Mais quand on connaît depuis vingt ans la cabine téléphonique du bistrot, par exemple, si sale qu'on la prend toujours pour les chiottes, l'envie vous passe de plaisanter avec les choses sérieuses et avec Rancy en particulier. On se rend alors compte où qu'on vous a mis. Les maisons vous possèdent, toutes pisseuses qu'elles sont, plates façades, leur cœur est au propriétaire. Lui on le voit jamais. Il n'oserait pas se montrer. Il envoie son gérant, la vache. On dit pourtant dans le quartier qu'il est bien aimable le proprio quand on le rencontre.

Ça n'engage à rien.

La lumière du ciel à Rancy, c'est la même qu'à Detroit, du jus de fumée qui trempe la plaine depuis Levallois. Un rebut de bâtisses tenues par des gadoues noires au sol. Les cheminées, des petites et des hautes, ça fait pareil de loin qu'au bord de la mer les gros piquets dans la vase. Là-dedans, c'est nous.

Faut avoir le courage des crabes aussi, à Rancy, surtout quand on prend de l'âge et qu'on est bien certain d'en sortir jamais plus. Au bout du tramway voici le pont poisseux qui se lance au-dessus de la Seine, ce gros égout qui montre tout. Au long des berges, le dimanche et la nuit les gens grimpent sur les tas pour faire pipi. Les hommes ça les rend méditatifs de se sentir devant l'eau qui passe. Ils urinent avec un sentiment d'éternité, comme des marins. Les femmes, ça ne médite jamais. Seine ou pas. Au matin donc le tramway emporte sa foule se faire comprimer dans le métro. On dirait à les voir tous s'enfuir de ce côté-là, qu'il leur est arrivé une catastrophe du côté d'Argenteuil, que c'est leur pays qui brûle. Après chaque aurore, ça les prend, ils s'accrochent par grappes aux portières, aux rambardes. Grande déroute. C'est pourtant qu'un patron qu'ils vont chercher dans Paris, celui qui vous sauve de crever de faim, ils ont énormément peur de le perdre, les lâches. Il vous la fait transpirer pourtant sa pitance. On en pue pendant dix ans, vingt ans et davantage. C'est pas donné.

Et on s'engueule dans le tramway déjà, un bon coup pour se faire la bouche. Les femmes sont plus râleuses encore que des moutards. Pour un billet en resquille, elles feraient Stopper toute la ligne. C'est vrai qu'il y en a déjà qui sont soûles parmi les passagères, surtout celles qui descendent au marché vers Saint-Ouen, les demibourgeoises. « Combien les carottes ? » qu'elles demandent bien avant d'y arriver pour faire voir qu'elles ont de quoi.

Comprimés comme des ordures qu'on est dans la caisse en fer, on traverse tout Nancy, et on odore ferme en même temps, surtout quand c'est l'été. Aux fortifications on se menace, on gueule un dernier coup et puis on se perd de vue, le métro avale tous et tout, les complets détrempés, les robes découragées, bas de soie, les métrites et les pieds sales comme des chaussettes, cols inusables et raides comme des termes, avortements en cours, glorieux de la guerre, tout ça dégouline par l'escalier au coaltar et phéniqué et jusqu'au bout noir, avec le billet de retour qui coûte autant à lui tout seul que deux petits pains.

La lente angoisse du renvoi sans musique, toujours si près des retardataires (avec un certificat 'sec) quand le patron voudra réduire ses frais généraux. Souvenirs de « Crise » à fleur de peau, de la dernière fois sans place, de tous les Intransigeant qu'il a fallu lire, cinq sous, cinq sous... des attentes à chercher du boulot... Ces mémoires vous étranglent un homme, tout enroulé qu'il puisse être dans son pardessus « toutes saisons ».

La ville cache tant qu'elle peut ses foules de pieds sales dans ses longs égouts électriques. Ils ne reviendront à la surface que le dimanche. Alors, quand ils seront dehors faudra pas se montrer. Un seul dimanche à les voir se distraire, ça suffirait pour vous enlever à toujours le goût de la rigolade. Autour du métro, près des bastions croustille, endémique, l'odeur des guerres qui traînent, des relents de villages mi-brûlés, mal cuits, des révolutions qui avortent, des commerces en faillite. Les chiffonniers de la zone brûlent depuis des saisons les mêmes petits tas humides dans les fossés à contre-vent. C'est des barbares à la manque ces biffins pleins de litrons et de fatigue. Ils vont tousser au Dispensaire d'à côté, au lieu de balancer les tramways dans les glacis et d'aller pisser dans l'octroi un bon coup. Plus de sang. Pas d'histoires. Quand la guerre elle reviendra, la prochaine, ils feront encore une fois fortune à vendre des peaux de rats, de la cocaïne et des masques en tôle ondulée.¹³²

Se si legge il passo tutto d'un fiato, per quanto sia possibile sostenere il colpo allo stomaco che provoca, è facile notare come tutti i motivi messi in luce finora ritornino con quella forza nuova che dà loro l'essere composti insieme in un andamento iperbolico che sfrutta ogni artificio retorico. Bardamu si presenta come uno che di strada ne ha fatta così tanta da essere irreparabilmente invecchiato e questa logorante abitudine alla miseria la brandisce come rivendicazione della

¹³² Céline, L. F., *op. cit.* (1932), pp. 238-40.

propria estrema oggettività. Se i giovani sghignazzano ancora, abbarbicati ai predellini del tram, e sembrano pure “contenti di andare allo sgobbo”, chi, come il descrittore, conosce “da vent’anni la cabina telefonica all’osteria (...) così lurida che la prendono sempre per il cesso”, voglia di scherzare non ne ha proprio più, soprattutto se si tratta di “cose serie” e di “Rancy in particolare”. Se Bardamu, più dei suoi compagni di ospedale aveva una consapevolezza specifica dei processi storici in atto e non ricadeva nella semplice constatazione del delirio del mondo, ora ha, in più rispetto ai giovani abitanti del quartiere, la “puzza” di “dieci, vent’anni e anche più”. Non importa sapere se realmente egli quegli anni li abbia vissuti, perché il tempo rivendicato dall’ideologia del testo è un tempo soggettivo, non una misura oggettiva. Infatti, le lancette dell’orologio non girano allo stesso ritmo per i poveri e per i ricchi, i primi a morire al fronte o in fabbrica o di fame, i secondi a godersi i minuti e gli anni spremendoli dai poveri. L’intenzione polemica di Bardamu è evidente fin dall’incipit della descrizione, così come per niente nascosta appare la sua volontà di accreditarsi come disincantato e perciò affidabile descrittore.

Una volta chiarito il proprio statuto etico e gnoseologico, il descrittore può ritornare con nuova forza invettiva sul suo assillante tema: la divisione tra i servi e i padroni, inventando nuove figure per esemplificare i due poli della dialettica. Senza ripercorrere tutto il testo, basta ricordare la massa maleodorante all’uscita della fabbrica Ford, quell’assemblaggio di individui-numero che, non parlando neanche l’inglese, sono l’emblema dell’esclusione sociale e notare, a margine, che se le figure di servi sono assai numerose, quelle dei padroni sono per contro quasi inesistenti. Bardamu non ci ha mai fatto conoscere uno degli “dei argentini” o “degli aviatori inglesi” o dei padroni delle case e della fabbrica. Si è sempre limitato a introdurre delle figure di mediazione tra i due mondi, per lo più donne o sedicenti funzionari francesi in Congo, mandati lì presumibilmente per punizione e, se si fa eccezione per qualche colonnello in guerra, qualche medico esaltato, il gioielliere Puta e il poeta di guerra, tutte comparse funzionali all’esposizione della dicotomia discorsiva, il *côté* dei ricchi non viene mai indagato fino in fondo. Quando ne parla, Bardamu ha quasi una specie di ritrosia o forse di pudore o, più plausibilmente, di reale incapacità descrittiva perché, essendo sempre penetrato nel mondo ricco di sfuggita, dalla porta di retro e con un sentimento di trasgressione ed essendone stato immediatamente escluso una volta scoperto, quel mondo, egli, non lo conosce affatto. I padroni rimangono quindi delle figure un po’ kafkiane, entità quasi trascendali che muovono le fila della storia globale come di quella personale senza mai mostrarsi in volto.

Se il Dollaro è il significante assoluto e dispotico, i dollari stropicciati la riserva di significati assolutamente equivalenti, gli impiegati di banca, burocrati di una gabbia trasparente, i preti-emissari, il legame fragile con la realtà, ebbene gli dei argentini, gli aviatori inglesi e i padroni tutti sono coloro che, partecipando della “bontà” dello Spirito Santo, diffondono il Verbo monologico del Sistema. È evidente, allora, che i poveri, esclusi anche linguisticamente dal centro del potere, non possono che vedere

il volto lugubre di questo presunto infinito: i più vecchi, come il disincantato Bardamu, consapevoli del loro destino, mentre i più giovani ancora ignari che “pisciano con un sentimento di eternità, come i marinai”.

La similitudine con i *marins* riporta direttamente alla metafora della galera, o, meglio, alla stiva puzzolente di quella nave, che in queste pagine ha il nome di Rancy ma che, avendo lo stesso cielo di Detroit, le stesse “ordures”, la stessa puzza, le stesse “gadous noires au sol” di ogni margine descritto, vale come esempio per tutte le periferie del Vecchio e del Nuovo Mondo e per l’intero Congo, che è infatti “au dessus du monde”. Con il solito sdoppiamento dei piani, non solo la Garenne è il margine rispetto al centro e il sotterraneo infestato di un edificio ai cui piani alti si danza con gli dei, ma, al suo interno, ripropone la dialettica servi /padroni perché le case “toutes pisseus” che “possèdent” i miseri affittuari hanno un “cuore”, cioè un centro, e questo “cœur est à leur propriétaire”, un “proprio” che “on ne voit jamais” perché “il n’oserait pas se montrer”, come mai si vede *le bout* verso il quale conducevano le strade piagate della metropoli americana. La gerarchia verticistica, esemplificata nel testo sia nella forma del sopra/ sotto che in quella del centro/margine, è attiva a tutti i livelli: se l’occulto Dollaro Spirito Santo è il noumeno invisibile che si manifesta attraverso i volti di impiegati mal pagati, così, a un gradino ben più basso, il boss del quartiere, “la vache”, si mostra solo attraverso il suo emissario, l’amministratore che riscuote i soldi. Un intero quartiere si muove solo in una direzione, quella che porta la massa verso “un patron” a Parigi, che spinge tanti “lâches” a sgobbare senza tregua pur di non perdere quel padrone, che, solo, può evitare loro “di morir di fame”.

In queste immagini ritorna, a livello implicito e con un rovesciamento prospettico ravvisabile nella risemantizzazione dei termini usati, tutta la prima parte del romanzo, incentrata sull’esperienza di guerra e sulla sua memoria cruenta. Bardamu, infatti, era stato accusato da Lola di essere “lâche”, vigliacco, per la sua ostinazione a non voler tornare in guerra e quindi per la rinuncia colpevole alla salvezza della Patria. Il narratore, in tutta risposta, si era lanciato in un inno a tutti “i pazzi e i vigliacchi” o, meglio, in una perorazione a favore della loro sopravvivenza non solo fisica ma anche esistenziale. Bardamu rifiuta “la guerra e tutto quel che c’è dentro” perché non vuole morire né finire come la “cacca mattutina”, un nome cancellato, un anonimo e indifferente atomo della gloriosa memoria sulle guerre di salvezza nazionale. Allo stesso modo va via dal Congo perché, dice, se “ a Paris, sans fortune, sans dettes, sans héritage, on existe à peine déjà, on a bien du mal à ne pas être déjà disparu (...)qui se donnerait seulement la peine de venir jusqu’à Bikomimbo cracher dans l’eau seulement, pas davantage, pour faire plaisir à mon souvenir ? ”. Scappa anche da New York, perché, afferma, “je me sentais bien près de ne plus exister, tout simplement”, e da Detroit perché, inchiodato alla macchina, l’esistenza prosegue solo nello spazio “di esitazione tra l’inebetimento e il delirio” e, scrive “à force de renoncer, peu à peu, je suis devenu comme un autre... Un nouveau Ferdinand” al quale improvvisamente ritorna la voglia di rivedere la gente di fuori, di rituffarsi

nella vita lasciata fuori dalla fabbrica. Per questo è un “vigliacco”, perché non accetta di morire né per la Patria, né per le colonie africane, né per il Dio-Dollaro. Invece tutta questa gente che urina con un sentimento di eternità, che ancora ride e scherza, che accetta di “sudare la pietanza” e di puzzare sempre più pur di non perdere il padrone, è vigliacca perché si limita a sopravvivere, rinunciando da subito alla vita.

Una volta chiarita la dialettica servo-padrone che percorre l'intero brano, si può passare all'analisi dei motivi e delle immagini che strutturano la rappresentazione del luogo, per dimostrare, mi scuso per l'anticipazione, come ancora una volta lo spazio abbia un valore eminentemente metaforico. Se si segue l'ordine del discorso fedelmente, la primissima immagine fissa uno dei poli di quell'equivalenza, in seguito sviluppata, tra le “*pleines bordés d'ahuris brinquebalant*”, “pacchi” di gente letteralmente sputata fuori dai tram mattutini e tutte le scariche che, siano esse le colate di fumo che impregnano il cielo o l'acqua della Senna “*gros égout qui montre tout*”, hanno la medesima sostanza marginale e degradata degli uomini in movimento per un, eloquentissimo, Boulevard Minotaure. Il mostro che divora i poveri ha il volto delle “case pisciose” e delle loro “facciate piatte”, la carnagione grigia e livida del cielo reso glauco dalle “colate di fumo che impregnano la pianura dopo Levallois”. Le sue tentacolari braccia sono “*les cheminées, des petites et des hautes*”, i suoi piedi sono ancorati al suolo da “*gadoues noires*”, mentre le sue bocche sono le “*portières*” affollate dei tram, il *métro* che “inghiotte” la folla schacciandola tra urla e insulti nel generale “grande scompiglio”. Questo mostro, eroe dai mille volti, ha un nome: si chiama Miseria o, per usare le parole del Bardamu, Roi –Misère. Nel labirinto nel quale il sovrano, giudice supremo della morte, ha rinchiuso il suo parto mostruoso, il Minotauro, si trovano tutti i segni prodotti dal figlio zelante. Non si tratta di parole ma di scarti e di rifiuti, di quell'enorme “vomissement de Paris” che già Baudelaire aveva portato allo scoperto.

Una breve analisi linguistica mostra come tutta la trama lessicale articoli l'area semantica del rifiuto: gli uomini scaricati dai tram sono “*des pleines bordées d'ahuris brinquebalant*”, la cabina telefonica è così sporca che la prendono sempre per “*les chiottes*”, le case sono “*pisseuses*”, il cielo e la vallata sono impregnati da un “*jus de fumée*”, i casamenti ancorati al suolo sono degradati al livello di “*rebut*”; la Senna è una “*égout qui montre tout*”, il ponte che l'attraversa è “*poisseux*”, mentre sui “*tas*” ammassati lungo i suoi argini la gente si arrampica “*pour faire pipi*”, seppure con un sentimento di eternità; quella stessa gente resta compressa sui mezzi “*comme des ordures qu'on est dans la caisse en fer*”, l'odore è “*ferme*” soprattutto d'estate; le donne e gli uomini inghiottiti dal metro hanno “*les complets détrempés, les robes découragées, bas de soie, les mérites et les pieds sales comme des chaussettes, cols inusables et raidés comme des termes, avortements en cours, glorieux de la guerre*” e portano tutto questo “*par l'escalier au coaltar et phéniqué et jusqu'au bout noir*”; questa “*foule de pieds sales*” è tenuta il più possibile nascosta

dalla città “dans ses longs égouts électriques” e risputata un giorno solo a settimana per tenere alto il morale; tutto intorno, vicino ai bastioni, sfrigola “endémique, l’odeur des guerres qui traînent, des relents de villages mi-brûlés, mal cuits, des révolutions qui avortent, des commerces en faillite”; per completare il quadro, “les chiffonniers de la zone brûlent depuis des saisons les mêmes petits tas humides dans les fossés à contre-vent” andando a tossire, invece che buttare tutto all’aria tram compreso, nel Dispensario vicino.

Questa è Rancy, una zona endemica dove si puzza, si tossisce, si nuota nel fango, si urina nei cumuli di spazzatura, si vive e si telefona in luoghi pisciosi, si attraversa un ponte appiccicoso, i piedi sono tremendamente sporchi, si cammina con aborti in corso a causa di rivoluzioni abortite, si hanno colli tesi come scadenze per via di quella canaglia del padrone di turno, dei ricatti di tutti i padroni, dell’ansia del licenziamento e del commercio alla bancarotta, si sta stipati come rifiuti nel metro dopo aver percorso scale di catrame, non diverse dal cielo di fumo e dal suolo ricoperto di fanghi neri e tutto solo per finire “al fondo nero”. Tutto puzza, sempre, perché tutto è sempre scarto: urina, acqua di fogna, melma, fanghi neri, cumuli lungo gli argini, piccoli mucchi umidi bruciati continuamente dagli straccivendoli, cabine telefoniche scambiate per cessi, case così pisciose da fregare chi ci abita.... In questa zona che, circondata da “ciminiera” e “fortificazioni”, ha tutta l’aria di essere un ghetto, va a stabilirsi Bardamu, un luogo che assomiglia molto a quel piccolo infinito nel quale per distrazione il neo medico è caduto dentro, uno spazio che sembra concavo, se il descrittore dopo la prima serie di immagini ci dice chiaramente, a proposito di Rancy, “là dedans, c’est nous”. Là dentro, scrive Bardamu, anticipando tutta la fenomenologia degli abissi che tratterà di lì a poco, perché non si abita a Rancy, ma dentro Rancy e, come se il movimento di caduta fosse inarrestabile, anche là dedans c’è un sotto nel quale finire sei giorni a settimana. La periferia, fogna di Parigi, ha anch’essa le sue fogne, i suoi luoghi, dove rinchiudere la deprecabile folla dei piedi neri.

La figura dello *chiffonnier*, evocata quasi in chiusura del brano riportato sopra, non può essere lasciata nell’ombra, né essere assimilata alla più generica folla dei piedi neri, quell’assemblaggio di gente che forse sarebbe meglio chiamare massa. Infatti, lo *chiffonnier* non può non riportare, come più volte le analisi qui condotte hanno insistito, alla memoria la similitudine tracciata da Baudelaire tra lo straccivendolo e il poeta. Questi “barbari mancati”, come li definisce Bardamu, si prestano a una doppia lettura: espressione massima, a livello del significato immediato, della miseria perché si tratta di gente che, da “tempo immemorabile”, si nutre degli scarti vomitati dai quartieri alti, allegorizzano anche, a un livello più profondo, la figura del poeta. Tale interpretazione incontra sicuramente più di un’ambiguità, ma d’altronde l’autore ci ha abituato alla moltiplicazione spesso straniante, quando non addirittura contraddittoria, dei livelli di lettura. Se, infatti, da un lato lo *chiffonnier* potrebbe indicare chi aspetta con rassegnazione un’altra guerra per avere “pelli di topo, cocaina e maschere di lamiera ondulata” come materiale genetico del racconto,

rinunciando quindi al “sangue” e alle “storie”, dall’altra potrebbe essere la stessa maschera ondulata dietro la quale l’autore si mostra, non solo alla luce di un richiamo intertestuale con Baudelaire, ma anche per via delle dichiarazioni di Céline. Mi riferisco all’intervista, già citata, nella quale Céline afferma che il suo testo non è una storia, ma solo un romanzo.

Chi, come in questo caso, scrive ascoltando la voce della propria *banlieue* interiore, si porta appresso l’abitudine alla miseria e non può che rappresentarla privandola di un contesto spazio-temporale che ne limiti la portata universale, ma ha l’obbligo di raccogliere quell’eco ininterrotta che giunge “depuis de saisons”, e di usare quei “mêmes petits tas humides” che da generazioni continuano a essere bruciati. Benché lo si sia già sostenuto più volte lungo il corso del capitolo, è opportuno insistere ancora sull’annullamento dei confini oggettivi relativi alle strutture spazio-temporali in modo da poter coglier appieno il respiro del testo e del suo autore.

Facendo un passo indietro, si può dire che il dottor Destouches, medico in periferia, attraverso la mediazione dello scrittore Céline, dà vita a un suo alter ego, a un altro dottore di un’altra periferia che attraversa mezzo mondo per ritornare da dove era partito, che ci porta a spasso per tre continenti solo per mostrarci l’identica e sinistra ripetizione delle prime immagini. In conclusione, si può affermare che l’eterno ritorno sia la figura della temporalità dispiegata nel testo, che il margine e il sottosuolo siano le due forme assunte dallo spazio e che lo *chiffonnier* che tossisce, senza più sangue né storie, sia la prefigurazione del feroce disincantamento che corrode come un cancro il nostro dottore-scrittore – narratore – (dottore).

Dopo aver descritto il quartiere nel lungo brano riportato sopra, il dottore Bardamu ci dice dove è andato a finire esattamente “là-dedans”, informandoci di aver trovato “pour la pratique un petit appartement au bord de la zone d’où – scrive - j’apercevais bien les glacis et l’ouvrier toujours qui est dessus, à regarder rien, avec son bras dans un gros coton blanc, blessé du travail, qui sait plus quoi faire et quoi penser et qui n’a pas assez pour aller boire et se remplir la conscience”. Oltre a notare l’uso di *zone* che, parola cara al poeta Apollinaire¹³³, è preferita a *banlieue* per indicare la periferia appena descritta, è interessante mettere in luce la prospettiva che si apre dall’appartamento del dottore. Bardamu per una volta descrive dalla finestra e non le finestre e se prima guardando le case “pisciose” poteva riferirci delle camiciole dei poveri o delle facciate piatte o ancora di tutte quelle finestre newyorkesi così uguali da essere deprimenti, ora che è andato a stabilirsi in uno di quegli appartamenti mostruosi e squallidi può “guardare nel vuoto” e da quel vuoto far emergere la figura di uno degli abitanti nascosti dietro le tante facciate e finestre ritratte. Si fa

¹³³ “Ses [di Apollinaire] promenades d’Auteuil à Montmartre passaient par le 17. C’est là qui se trouve la rue industrielle de *Zone* située à Paris entre la rue Aumont – Thiéville et l’avenue des Ternes (...)” Nel film *La Bréhatine* “c’est toujours l’enfer mais le poète déraciné fraternise encore avec ces “zonards” de centre ville, fasciné par ce quartier [Saint-Merry] sombre qui, au sein de la ville lumière, à cinq minutes de l’Ile de la Cité, est profondément marginal” (Read, P., *Tout Paris chez Apollinaire* in aa. vv., *Paris et le phénomène des capitales littéraires* (3 vols), vol I, Paris, 1986, p. 460).

avanti un operaio con il braccio ferito per un infortunio di lavoro, un uomo che “non sa cosa pensare e che non ne ha abbastanza per andare a bere e riempirsi la coscienza”. Questa figura, che non può neanche sperare nel vino, per quanto rosso e denso come l’inchiostro, per cancellare lo spettacolo che gli si apre sopra, sotto e tutto intorno, è ciò di cui Bardamu scrive. Egli può scrivere dei “nous autres” perché ne è in un certo senso la coscienza critica, quella che ne ha abbastanza di riempirsi di vino e di vivere al di sotto della soglia di consapevolezza, quella che, essendo ritornata nel cuore della vita dopo un lungo viaggio di formazione, non può più limitarsi a vivere strisciando “comme une ombre” nelle pareti lisce scure e fangose del margine. Ecco perché deve assolutamente fare qualcosa e la certezza dell’Io penso diventa la verità dell’Io scrivo. È lo stesso narratore a darci conto della sua trasformazione, fornendoci la chiave interpretativa per l’ultima parte nerissima del suo disperato racconto.

Molly avait eu bien raison, je commençais à la comprendre. Les études ça vous change, ça fait l'orgueil d'un homme. Il faut bien passer par là pour entrer dans le fond de la vie. Avant, on tourne autour seulement. On se prend pour un affranchi mais on bute dans des riens. On rêve de trop. On glisse sur tous les mots. Ça n'est pas ça. Ce n'est rien que des intentions, des apparences. Faut autre chose au résolu. Avec la médecine, moi, pas très doué, tout de même je m'étais bien rapproché des hommes, des bêtes, de tout. Maintenant, il n'y avait plus qu'à y aller carrément, dans le tas. La mort court après vous; faut se dépêcher et faut manger aussi pendant qu'on cherche et puis passer en dessous la guerre par-dessus le marché. Ça fait bien des choses à accomplir. C'est pas commode.

En attendant, quant aux malades, il n'en venait pas «bézef». Faut le temps de démarrer, qu'on me disait pour me rassurer. Le malade, pour l'instant, c'était surtout moi.

Y a guère plus lamentable que La Garenne-Rancy, trouvais-je, quand on n'a pas de clients. On peut le dire. Faudrait pas penser dans ces endroits-là, et moi qui y étais venu justement pour penser tranquille, et de l'autre bout de la terre encore! Je tombais bien. Petit orgueilleux! C'est venu sur moi noir et lourd...¹³⁴

In questo passo molto denso concettualmente Bardamu ci dice cosa è diventato e ci comunica la pena che prova alla Garenne Rancy, uno di quei posti dove “non si dovrebbe pensare” e dove invece egli è giunto “justement pour penser tranquille, et de l'autre bout de la terre encore”. Dopo aver attraversato continenti, parole, sogni,

¹³⁴ Céline, L.-F., *op. cit.* (1932), p. 240.

aver scritto con un inchiostro rosso e denso le sue memorie del sottosuolo ed essersi guadagnato una laurea in medicina, Bardamu è giunto a capire quell'essenza che ha cercato a lungo nelle pagine e nei luoghi, invecchiando sempre più, perdendo a ogni foglio un po' di anni e di fiducia, lasciando un pezzo di umanità in ogni riga e in ogni notte. Tutta questa consapevolezza è inutile alla Garenne –Rancy, a nulla, neanche a mangiare, servono la targa da dottore e il suo "piccolo orgoglio". Bardamu si è avvicinato "agli uomini, alle bestie, a tutto" e, ancor prima, alla "non esistenza". Ora non resta che sopravvivere, "qu'y aller carrément, dans le tas", in quel mucchio che è tanto l'ammasso di detriti scaricato sugli argini della Senna, quanto la folla dei piedi neri. Da questo momento la degenerazione etica del nostro narratore procede a un ritmo frenetico, prendendo la forma dell'abitudine al dolore, della colpevole incapacità di reagire di fronte a una delle tante morti forse evitabili. La narrazione diventa una sequenza di scene di miseria e malattia e prende dal "tas" puzzolente di Rancy, da quel generico "tout le monde" che "toussait" nella strada del dottore, qualche numero lugubre che ha il nome di Bébert, ragazzo morto di tisi, o il corpo insanguinato di qualche donna, morta di parto o per aborto, o ancora i connotati della fosca vicenda a casa dei coniugi Henrouille determinati a far fuori la vecchia madre di lui.

Il paesaggio mostra una consonanza assoluta con gli uomini che vi abitano, diventati anonimi punti, indistinguibili come quelle case che, se "on les cherche en détail, on les retrouve pas, même la sienne, tellement que c'est laid et pareillement laid tout ce qu'on voit". In questo indistinto ammasso di detriti, ricompare Robinson al quale il narratore consegnerà il compito di dar voce all'ombra più nera di sé, al disgusto per l'universo e all'incapacità sostanziale di esistere. Qui, dove tanto è spessa l'oscurità che "pour voir le soleil, faut monter au moins jusqu'au Sacré- Cœur, à cause des fumées", le storie marginali degli ultimi della terra si intrecceranno, di fronte agli occhi sempre più disincantati del narratore, con la storia di Leon Robinson, sulle cui tracce Bardamu ha percorso mezzo mondo e che ora, quando pensava di averlo smarrito, fa il suo ingresso nella *zone*. Robinson verrà coinvolto nel tentativo di omicidio della signora Henrouille senza che Bardamu, consapevole del criminale progetto, lo fermi. D'altra parte il dottore –narratore, vicino "agli uomini, alle bestie" ha passato "des nuits et des nuits à chercher des dix francs et des quinze à travers les courettes sans lune" e ne è così sfinito da non avere più la forza di reagire alle storture del mondo. Anti-eroe spregiudicato e, in fondo, disumano, Bardamu, dopo tutte le notti senza lune e i giorni tutti uguali che rendono la strada "comme un grand tambour de tapis battus", è invecchiato, ha lasciato che gli anni imprimessero sul suo volto ostinato "una disarmonia ignobile", rendendolo una misera "caricatura bulinata dal tempo". Bardamu è sulla strada della corruzione e non ha più molte parole da spendere ancora.

In una delle scene più forti di tutto il testo e relative al periodo trascorso a Rancy, questo sentimento di rassegnazione emerge come debole giustificazione all'impotenza

colpevole e ignava del medico di fronte a una donna che sta morendo dissanguata a causa di un aborto clandestino e che la madre si rifiuta di portare in ospedale per non infangare l'onore della famiglia. In alcune pagine, delle quale riporto qui sotto i passi più salienti, Bardamu ci offre un autoritratto che nulla concede all'autocompiacimento e che suona come una amara confessione del "sottouomo" che il narratore ormai è diventato.

Je n'avais plus rien à dire. Je m'assis donc et l'écoutai la mère se débattre encore plus tumultueusement, empêtrée dans les sonnettes tragiques. Trop d'humiliation, trop de gêne portent à l'inertie définitive. Le monde est trop lourd pour vous. Tant pis. Pendant qu'elle invoquait, provoquait le Ciel et l'Enfer, tonitruait de malheur, je baissais le nez et baissant déconfit je voyais se former sous le lit de la fille un petit flaque de sang, une mince rigole en suintant lentement le long du mur vers la porte. Une goutte, du soummier, chuait régulièrement. Tac ! Tac ! Les serviettes entre ses jambes regorgeaient de rouge. Je demandai tout de même à voix timide si le placenta était expulsé déjà tout entier. Les mains de la fille, pâles et bleuâtres au bout pendaient de chaque côté du lit, rabattues. A ma question, c'est la mère qui a répondu par un flot de jérémiades dégoûtantes. Mais réagir, c'était après tout beaucoup trop pour moi. J'étais si obsédé moi-même depuis si longtemps par la déveine, je dormais si mal, que je n'avais plus du tout d'intérêt dans cette dérive à ce que ceci arrive plutôt que cela. (...) Pas grande chose suffit à vous faire plaisir quand on est devenu bien résigné. Et puis quelle force m'aurait-il pas fallu pour interrompre cette farouche au moment juste où elle « ne savait plus comment sauver l'honneur de la famille » !

(...)

Autant se taire et regarder dehors, par la fenêtre, les velours gris du soir prendre déjà l'avenue d'en face, maison par maison, d'abord les plus petites et puis les autres, les grandes enfin sont prises et puis les gens qui s'agitent parmi, de plus en plus faibles, équivoques et troubles, hésitants d'un trottoir à l'autre avant d'aller verser dans le noir.

Plus loin, bien plus loin que les fortifications, des files et des rangées de lumignons dispersés sur tout le large de l'ombre comme des clous, pour tendre l'oubli sur la ville, et d'autres petites lumières encore qui scintillent parmi des vertes, qui clignent, des rouges, toujours des bateaux et des bateaux encore, toute une escadre venue là de partout

pour attendre, tremblante, que s'ouvrent derrière la Tour les grandes portes de la Nuit¹³⁵.

L'incipit del brano potrebbe da solo riassumerlo tutto e addirittura chiudere il romanzo, che finisce quando, crepato anche Robinson, Bardamu, senza parole né voce, guarda un rimorchiatore portarsi via tutta Parigi, Senna compresa. Ma qui il narratore non ha ancora esaurito la sua dissacrante urgenza espressiva perché gli rimangono ancora da comunicare le tappe finali della sua disumanizzazione. Questa scena costituisce una sorta di spartiacque nell'ordine della storia, ancora in attesa dell'imminente irruzione dell'ombra vera del testo, il signor Robinson, e può essere considerata, nella parte finale, come cronaca quasi in diretta della vittoria della Notte sull'esile *jour* che Bardamu tratteneva, sempre più fragile, con sé. Il protagonista si siede, aspetta e, mentre subisce rassegnato le “geremiadi disgustose” della madre della ragazza, “abbassando lo sguardo” vede “formarsi sotto il letto della ragazza una piccola pozza di sangue, un rivolo che stillava lentamente lungo il muro verso la porta”. Sembra di sentirlo il rumore, ben più infernale delle imprecazioni della madre, di quell'unica goccia che cade “regolarmente” sul pagliericcio, quel *tac tac* lugubre, la cui eco giunge da “un tempo memorabile” ed è destinata ad arrivare chissà dove, il cui ritmo implacabile sembra lo stesso di tutto il racconto, abbracciando in una promessa di morte le mitragliatrici, i mostri del Congo, le macchine della Ford e tutti i colpi di tosse degli *chiffonniers* tisici del quartiere. Eppure, Bardamu non fa niente, perché, ci dice, “reagire, dopo tutto era troppo per me” e perché è talmente ossessionato dal proprio destino di “scalogna” da non aver più “alcun interesse in quella deriva” che è la vita in certe zone del mondo. Così non gli resta che “tacere e guardare fuori dalla finestra” la sera che placida occupa “casa per casa” impadronendosi anche della gente che si agita “sempre più debole, equivoca e appannata, incerta tra un marciapiede e l'altro prima di andare a cadere nel buio”. Non è la prima immagine tardo-crepuscolare che Bardamu ci offre: in quella gente sempre più debole sembra di riconoscere la folla newyorkese trasportata “d'un bord à l'autre” di strade tristi come ferite e dalle pareti di ombra lisce. E, proprio come quella gente trascinava l'esule “comme un ombre”, proprio come gli inferni crepuscolari tolgono sempre più vita all'avventuriero, così questa notte implacabile si porta via tutta l'umanità restata al dottore che sparisce, allontanando lo sguardo, al di là delle fortificazioni dove i lumicini sono “dispersi su tutta la larghezza dell'ombra”, dove cala “l'oblio sulla città” e dove “dietro la Torre” s'aprono “le grandi porte della Notte”. La chiusura del brano riporta dal terreno metonimico, fatto di tante piccole ombre e di tanti pezzi di oscurità, a quello metaforico rappresentato dall'unica grande Notte.

Da quella porta esce il dottore e da quella porta entra, qualche pagina oltre e qualche altra notte dopo, Robinson, il cui incontro dà a Bardamu “come un colpo alla testa”

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 262-63.

rendendolo “ancora più inquieto di prima”. La vicinanza con Leon impone al dottore di avere a che fare direttamente con quel mondo tossicchiante e indifferente che sfilava sotto le sue finestre, con quella gente la cui unica volontà è “uccidere e uccidersi (...) non in un colpo solo di sicuro, ma poco a poco come Robinson con tutto quel che trovava, vecchi affanni, nuove miserie, odii ancora senza nome quando non è la guerra nuda e cruda e tutto capita ancora più in fretta del solito”. Aver incontrato Robinson significa invecchiare con più determinazione e più in fretta perché guardare in faccia uno “fatto male” e che per di più ti costringe “ a pensare di nuovo ai suoi affari”, conduce direttamente e senza scampo su quella strada corrotta, dove il Tempo deforma i lineamenti superstiti portandosi via anche l’illusione della giovinezza.

Se lo spazio è, a tutti i livelli, un enorme buco nero che fagocita ed è non solo la cassa di risonanza delle emozioni del personaggio, come accade in certi testi modernisti, ma più radicalmente ciò che determina l’identità dell’uomo, la risoluzione necessaria dell’abitante nel luogo che occupa è possibile grazie alla mediazione del Tempo. Un passo in particolare risulta a tal riguardo illuminante. Bardamu sta tornando a Rancy dalla Villette dove si è recato per consultare uno specialista sulla malattia polmonare che si sta portando via il giovane Bébert, e ci impiega tutto un pomeriggio e tutta una sera per decidersi ad attraversare il ponte che lo ricondurrebbe a casa.

Ils y étaient encore incrustés si fort dans Rancy qu'ils ne me suivaient pas. Ils y seraient peut-être morts mes soucis, à l'abandon, comme Bébert, si je n'étais pas rentré. C'étaient des soucis de banlieue. Cependant vers la rue Bonaparte, la réflexion me revint, la triste. c'est une rue pourtant qui donnerait plutôt du plaisir au passant. Il en est peu d'aussi bienveillantes et gracieuses. Mais, en m'approchant des quais, je devenais tout de même craintif. Je rôdais. Je ne pouvais me résoudre à franchir la Seine. Tout le monde n'est pas César! De l'autre côté, sur l'autre rive, commençaient mes ennuis. Je me réservai d'attendre ainsi de ce côté gauche jusqu'à la nuit. C'est toujours quelques heures de soleil de gagnées, que je me disais.

L'eau venait clapoter à côté des pêcheurs et je me suis assis pour les regarder faire. Vraiment, je n'étais pas pressé du tout moi non plus, pas plus qu'eux. J'étais comme arrivé au moment, à l'âge peut-être, où on sait bien ce qu'on perd à chaque heure qui passe. Mais on n'a pas encore acquis la force de sagesse qu'il faudrait pour s'arrêter pile sur la route du temps et puis d'abord si on s'arrêtait on ne saurait quoi faire non plus sans cette folie d'avancer qui vous possède et qu'on admire depuis toute sa jeunesse. Déjà on en est moins fier d'elle de sa

Jeunesse, on ose pas encore l'avouer en public que ce n'est peut-être que cela sa jeunesse, de l'entrain à vieillir.

On découvre dans tout son passé ridicule tellement de ridicule, de tromperie, de crédulité, qu'on voudrait peut-être s'arrêter tout net d'être jeune, attendre la jeunesse qu'elle se détache, attendre qu'elle vous dépasse, s'en aller, s'éloigner, regarder toute sa vanité, porter la main dans son vide, la voir repasser encore devant soi, et puis soi partir, être sûr qu'elle s'est bien allée sa jeunesse et tranquillement alors, de son côté, bien à soi, repasser tout doucement de l'autre côté du Temps pour regarder vraiment comment qu'ils sont les gens et les choses.

Au bord du quai les pêcheurs ne prenaient rien. Ils n'avaient même pas l'air de tenir beaucoup à en prendre des poissons. Les poissons devaient les connaître. Ils y restaient là tous à faire semblant. Un joli dernier soleil tenait encore un peu de chaleur autour de nous, faisant sauter sur l'eau des petits reflets coupés de bleu et d'or. Du vent, il en venait du tout frais d'en face à travers les grands arbres, tout souriant le vent, se penchant à travers mille feuilles, en rafales douces. On était bien. Deux heures pleines, on est resté ainsi à ne rien prendre, à ne rien faire. Et puis, la Seine est tournée au sombre et le coin du pont est devenu tout rouge du crépuscule. Le monde en passant sur le quai nous avait oubliés là, nous autres, entre la rive et l'eau.

La nuit et sortie de dessous les arches, elle est montée out le long du château, elle a pris la façade, les fenêtres, une après l'autre, qui flambaient devant l'ombre. Et puis, elles se sont éteintes aussi les fenêtres.

Il ne restait plus qu'à partir une fois de plus.¹³⁶

Il lungo brano che, posto in apertura del capitolo, occupa circa due pagine, impone al lettore una strategia ermeneutica che, partendo dalla geografia urbana esemplificata a livello metonimico dalle due rive della Senna, colga il significato profondo dei due *côtés* evocati, alla luce della metafora dispiegata nell'esergo. Se si segue tale itinerario, suggerito peraltro dalla stessa trama lessicale decentrata fin dall'inizio verso una trasfigurazione metaforica dei luoghi, è facile identificare il *côté* sinistro del lungofiume come quello della vita, fatta di pescatori che non pescano niente e restano là placidi "a far finta", e ciò che si apre oltre la sponda opposta come anticamera verso quel mondo lugubre situato dall'esergo "dall'altra parte della vita", "de l'autre côté de la vie" e fatto di "grane", "affanni", pensieri

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 286-87.

tristi e uomini agonizzanti al pari del povero Bébert, costituito, in altre parole, dai soliti “nous autres” evocati alla fine del quarto paragrafo. Non solo il luogo determina chiaramente il destino dei “noialtri” dimenticati là, in un limbo crudele situato “tra la riva e l’acqua”, e resi quindi dei perenni esuli, dei personaggi del margine, ma lo spazio può portare avanti questo processo di depotenziamento ontologico della soggettività collettiva della *banlieue* grazie alla complicità del Tempo che, risolto nell’immagine figurativa e metonimica della “strada”, accelera il percorso di chi su quella “route du temps” cammina. Come esiste un unico spazio, il margine, fatto di tante periferie e tanti sotterranei, così esiste un unico *Temps*, suddivisibile in tante *routes du temps*, in tante sponde, altrettante rive e in tanti bordi. Ma la moltiplicazione dei luoghi e dei tempi, e quindi la messa in scena di diversi hic et nunc discorsivi ed esistenziali, non sfugge alla tirannia dell’Uno, giano bifronte che ha il volto del Dollaro, del centro parigino, dei generali splendenti come il sole e il “deretano” fatto di squallide facciate che vomitano e producono escrementi e rifiuti a non finire. Tale complicata dialettica esemplificata per lo più a livello spaziale trova nel capitolo qui in esame una riformulazione temporale che non può prescindere però da una stretta rappresentazione geografica e figurativa. Infatti, l’infinito nel quale Bardamu casca dentro è una periferia, così come l’orizzonte verso il quale dovrebbe tornare se non rinuncia ad andare avanti fermandosi “di botto lungo la strada del tempo” è sempre una periferia. Anche la frontiera tra le due sponde, quella Senna che, se attraversata, porterebbe “dall’altra parte del Tempo”, in quel luogo dove tutto è stagnante e se si urina con un sentimento di eternità è solo perché la prospettiva storico-individuale è abolita, assume una forte connotazione spaziale. Se si inverte l’ordine del discorso e si parte dalla chiusura icastica, “non restava che andarsene una volta di più”, si può leggere l’intero passo trovandovi la verità unica del racconto, di quel viaggio che Bardamu compie attraversando continue frontiere allagate solo ricadere continuamente “de l’autre côté de la vie”. Sempre ripercorrendo all’indietro il brano proposto, è facile identificare nella solita notte, che divora “le finestre, una dopo l’altra” inghiottendone la luce, la struttura temporale che dà il ritmo alla fissità spaziale e ripetitiva del margine. Se si considera quanto Bardamu dice a proposito della sua giovinezza, e cioè che sarebbe meglio avere la forza di lasciarla andare via e, sapendola tranquilla, guardare il vuoto di un passato ridicolo incamminandosi finalmente dall’altra parte del Tempo, è lecito supporre che il narratore stia apertamente demistificando la meta del suo viaggio, portandolo dal piano locale, fatto di tante notti che finiscono e di altrettanti giorni che iniziano buttando l’Io sulla solita roboante strada, a quello generale, rappresentato dal “bout de la Nuit”. Mi permetto di tradire l’autore e di scrivere con la maiuscola la *Nuit* evocata dal titolo perché a mio avviso si tratta della Notte, metaforica e in un certo senso metafisica, cui conducono tutte le notti, metonimiche e fisiche, raccontate e descritte nel testo. Se poi si guarda la chiusura del capitolo, là dove Bardamu finalmente rientrato nel suo buco di periferia si addormenta in quella notte che definisce “ma nuit à moi, ce

cercueil”, è facile tracciare un parallelo tra questa dimensione lugubre privata e quella altrettanto lugubre ma collettiva dei “nous autres” evocati anche nel passo citato sopra. Si potrebbe dire che la successione di tutte queste *bare* personali apre costantemente alla considerazione del cimitero collettivo dove ancora sgobbano le ombre che formano i “nous autres” e quindi concludere che il viaggio “au bout de la nuit”, diretto verso il *cercueil* della notte personale, diventa viaggio al termine della Nuit nella quale finiscono, senza che nessuno se ne accorga, tutte le *squelettes* del mondo. Mentre sta rientrando a Rancy Bardamu nota che per arrivarci bisogna “fare il giro della notte stessa, tanto bisogna metterci tempo e passi intorno al cimitero per arrivare alle fortificazioni” e infatti riesce a giungervi solo “in piena notte”.

Il romanzo prosegue concentrandosi sulla figura di Robinson che, coinvolto nell’attentato alla signora Henrouille uscita illesa e ancora più combattiva dal progetto criminale ordito conto di lei, perde la vista. La cecità di Leon, che recupererà la vista solo in seguito, non può non essere letta in chiave metaforica, perché il personaggio *ombre par excellence*, alter ego umbratile e fosco del narratore, è anche colui che confesserà prima di essere ucciso il disgusto per un universo che può vedere solo con occhi malati e offuscati, per un mondo che, attraverso la mediazione dei discorsi di Bardamu, abbiamo imparato a conoscere come un’enorme distesa di oscurità in mezzo alla quale compaiono punti di luce, dispersi e pronti a essere divorati.

Non può non venire in mente la cecità dell’antico Tiresia e la riformulazione che Barnes ne dà attraverso la mediazione della Città irreali cantata da Eliot nel suo poema. In *Nightwood*, come si è sottolineato nel secondo capitolo, la cecità è spostata, attraverso la *parole* ambivalente dell’ibrido Dottor O’Connor, chiffonnier e poeta dell’Inferno, dallo sguardo soggettivo allo stesso piano del reale perché, come esclama Matthew, “la notte dura da un pezzo”, benché quasi nessuno se ne accorga. Nel romanzo di Djuna Barnes si trattava di una trasvalutazione ontologica che, grazie alla scoperta della relazione intima tra Giorno e Notte, portasse a stabilire nuovi paradigmi epistemologici di indagine del reale e insieme, come necessario corollario, all’affermazione dell’ambivalenza insolubile di tutte le cose, uomini compresi. Nel testo di Céline invece siamo di fronte a un sottouomo che in guerra preferisce la notte al “jour impitoyable”, che finisce nell’Africa nera, nella fabbrica automobilistica che gli rovina i polmoni e ritorna a Parigi per perdere la vista mentre cerca di accendere una miccia destinata alla vecchia Henrouille.

Robinson è una figura della Nuit che, per quanti sforzi faccia per uscire dalla sua condizione, vi rimane comunque imprigionato, è l’ombra che la miseria lascia dietro al suo passaggio, la traccia nera del viaggio di Bardamu e di tutto il racconto. E non c’è niente di positivo in tutto questo, nessuna rivendicazione estetica o epistemologica se si esclude il coraggio del narratore di dire la verità su quegli uomini che per quanto si arrovellino “a presentare come un piccolo ideale

universale, un superuomo da mane a sera, il sottouomo zoppicante che ci hanno dato”, rimangono “profondamente se stessi, cioè immondi atroci, assurdi”. Bardamu almeno ci prova a restare ragionevole per venti o quarant’anni mentre Robinson è da subito atroce e assurdo. Perdere la vista “fa pensare”, nota Leon, e il narratore non ha il coraggio di avvertirlo che, prima o poi, si sarebbe stufato “del suo cinemimo” che “poiché tutti i pensieri conducono alla morte, sarebbe arrivato il momento che non avrebbe visto che quella lui nel suo cinema”. Si potrebbe dire che, mentre Robinson rappresenta l’ombra sensibile e immediata, l’assurdità non ragionata o nascosta, la vita “così com’è”, cruda e immonda, Bardamu con la sua parola oscena è colui che strappa il Velo di Maya offrendo lo spettacolo di queste “verità assolute”, l’istanza razionale che media questo spettacolo portandolo a riflettere su di sé. D’altronde Céline in un’intervista ha dato la chiave per l’interpretazione dei personaggi in chiave metatestuale, definendoli “piuttosto dei fantasmi”, delle creature, tutto sommato, senza storia né sangue. Se Bardamu – Pantagruelle è la coscienza critica dell’ombra, Robinson – Pinchroele è l’evidenza fenomenica di quest’ombra, sulle cui tracce il narratore si pone per svelare il noumeno, per arrivare “au bout de la nuit”. In quel punto i due “fantasmi” ci arrivano insieme, il secondo per morire, il primo per raccontarci come si muore quando è notte piena.

La storia tiene per un po’ lontani i due personaggi: Bardamu, dopo aver finalmente avuto il coraggio di abbandonare Nancy, riparte “rasserenato verso Place Clichy”, verso quel luogo dal quale ogni sua nuova avventura inizia e al quale, una volta conclusa, ritorna, mentre Robinson finirà a Tolosa dove gestirà insieme alla vecchia Henrouille una grotta delle mummie e si legherà una giovane ragazza, Madelon. Il narratore lavora ora a Vigny-sur –la Seine in una clinica per matti del professor Baryton (che partirà per Londra insieme alla figlia lasciando l’ospedale nelle mani di Bardamu e Parapine). Siamo sempre in periferia o meglio in “un village qui mue dans sa banlieue” e che svelerà, dopo quello della guerra, della disoccupazione, dell’Africa, della fabbrica e della miseria in generale, un altro incubo: la follia. Circondato da matti, in procinto di scivolare egli stesso nella follia¹³⁷, Bardamu fuori dall’ospedale, la sua nuova gabbia d’acciaio, vede figure “rares” passare per le strade della *banlieue*, impiegati che vengono risputati in periferia dai soliti tram, “paquets dociles” che, a ogni crepuscolo “vont se verser tout doucement dans la nuit”, sparendo così in fretta che “on a à peine eu le temps de les compter”. Nulla è cambiato: stessi mezzi che inghiottono e risputano carni docili, stessa notte onnipervasiva che fagocita i residui affaticati del giorno, stessa insistita mancanza di intersoggettività e di dialogo.

¹³⁷ “Je me tenais au bord dangereux des fous, à leur lisière pour ainsi dire, à force d’être toujours aimable avec eux, ma nature. Je ne chavirais pas mais tout le temps, je me sentais en péril, comme s’ils m’eussent attiré sournoisement dans les quartiers de leur ville inconnue. Une ville dont les rues devenaient de plus en plus molles à mesure qu’on avançait entre leurs maisons baveuses, les fenêtres fondantes et mal closes, sur ces douteuses rumeurs. Les portes, le sol mouvants...” (*Ibidem*, p. 427).

Nel mentre Robinson, che Bardamu va a trovare a Tolosa per qualche giorno, pur sapendo di fare “una stupidaggine”, continua la sua esistenza piccolo borghese, con un’attività niente male, una donna da sposare e una casa calda. Eppure Leon, “tormentato dall’infinito anche lui [come il narratore], nel suo genere”, non trova pace. Ferdinand lo sa ancor prima di rivederlo, come sa che farebbe meglio a tenersi alla larga da Robinson ma a furia di seguirlo per mezzo mondo ci ha “preso gusto agli affari loschi” e già a New York durante le sue notti insonni, immerso nelle “tenebre deliranti” del suo albergo, si era chiesto se “non avrebbe potuto accompagnarlo più lontano, e anche più *in là*, Robinson”. Per capire il senso di quel punto invisibile che si apre oltre qualsiasi meta immaginabile e raccontata, il “*bout qu’on ne voit jamais*”, è sufficiente leggere quanto il narratore ci comunica immediatamente dopo. “Sprofondi, all’inizio ti spaventi nella notte, ma vuoi capire lo stesso e allora non lasci più l’abisso (...) bisogna affrettarsi, non bisogna perdersela la propria morte”. Seguire Robinson significa porsi sulle tracce della propria ombra, del “cancro che è forse già lì”, vuol dire saltare anni di miseria e insonnia e, fermandosi di botto sulla strada del tempo, guardare in faccia la propria morte. Il militare incontrato per caso in un villaggio minacciato dalla guerra è il futuro di Bardamu o, meglio, la negazione radicale di ogni avvenire. Il narratore dà a Robinson la propria “noia criminale”, fa sì che uccida e si uccida, crea il suo doppio umbratile corredandolo del peggio e poi lo segue per comunicare a tutti la verità, per registrarla fino all’ultimo rantolo.

Mentre è a Tolosa e sta per ritornare nel suo ospedale per matti, vengono a cercarlo per comunicargli che la vecchia Henriouille è caduta, non si sa bene come, dalle scale e c’è bisogno di un dottore. Ma Bardamu non andrà mai a prestare le sue cure, se la svigna di nascosto, riportando la parte razionale e cinica a casa e lasciando che il suo doppio se la cavi da solo. Eppure Robinson ritorna implacabile, va a bussare direttamente all’ospedale, e sulle prime Bardamu trova addirittura “spaventoso” che sia sopraggiunto proprio nel momento in cui egli cominciava a rifarsi il suo “caro piccolo egoismo”, ma poi, dopo un animato scambio di battute, accetta che resti, trovandogli un’occupazione in ospedale. Poco dopo avere ucciso la vecchia, Robinson aveva riguadagnato la vista e Madelon era stata la prima immagine che i suoi occhi erano riusciti a scorgere su uno specchio. Una volta guarito, questa la spiegazione di Leon a Ferdinand, non poteva più accettare di continuare a vivere distribuendo mazzette per portare avanti l’attività e dovendo ogni giorno tornare a casa da una donna così innamorata da aver addirittura perso la testa. Così un bel giorno, ha deciso di andarsene ed eccolo qui, a chiedere aiuto a Ferdinand, a pregarlo di farlo passare per matto per sfuggire alle possibili denunce minacciate da Madelon. Passano alcuni mesi durante i quali, per accogliere Robinson, l’esistenza si riorganizza “monotona, furtiva” ma un sentimento di inquietudine circola tra le sale dell’ospedale forse a causa dei “troppi fantasmi [rimasti] in giro” uno dei quali

riappare improvvisamente una domenica: è Madelon, venuta per portarsi via il promesso sposo.

Robinson, che ha ripreso a frequentare l'amante pur non volendo tornare a Tolosa per sposarla e stabilirsi lì con lei, insiste perché Bardamu la riveda e così i due organizzano un'uscita a quattro per la festa di Batignolles: Leon, Ferdinand, l'amante di lui Sophie e, ovviamente, Madelon. La serata è disastrosa: Madelon, che tormenta Robinson per tutta la sera, salta su tutte le furie quando Bardamu le dice che è ora di rientrare e che Leon sarebbe tornato a Vigny insieme a loro. Arrivati nella solita Place Clichy, vero e proprio luogo epifanico del romanzo, inizia a piovere e i taxi vengono presi d'assalto dalla folla e, appena Bardamu ne ferma uno, i quattro, Madelon compresa, si infilano nella vettura. Comincia il viaggio finale, direzione "bout de la nuit", con la donna sempre più trasfigurata dalla rabbia che un po' guarda fuori dal finestrino "vers la nuit" un po' cerca insistentemente delle risposte dall'amante che, alla fine, trova il coraggio e le dice di essere "degouté à présent" non solamente da lei ma da "tout...l'amour surtout". Madelon, all'ennesimo ostinato rifiuto di Leon, tira fuori la pistola e gli spara, filandosela immediatamente dopo "dans la nuit du champ en plein par la boue". Bardamu e Sophie trasportano l'uomo agonizzante a Vigny, nell'ospedale per matti, ed è qui che la degenerazione etica del narratore viene allo scoperto in un'aperta confessione.

Dans ces moments-là, c'est un peu gênant d'être devenu aussi pauvre et aussi dur qu'on est devenu. On manque de presque tout ce qu'il faudrait pour aider à mourir quelqu'un. On a plus guère en soi que des choses utiles pour la vie de tous les jours, la vie du confort, la vie à soi seulement, la vacherie. On a perdu la confiance en route. On l'a chassée, tracassée la pitié qui vous restait, soigneusement au fond du corps comme une sale pilule. On l'a poussée la pitié au bout de l'intestin avec la merde.

(...)

Il devait chercher un autre Ferdinand, bien plus grand que moi, bien sûr, pour mourir, pour l'aider à mourir plutôt, plus doucement. (...) mais il n'y avait que moi, bien moi, moi tout seul, à côté de lui, un Ferdinand bien véritable auquel il manquait ce que ferait un homme plus grand que sa simple vie, l'amour de la vie des autres. De ça, j'en avais pas, ou vraiment si peu que c'était pas la peine de le montrer. Je n'étais pas grand comme la mort moi. J'étais bien plus petit. J'avais pas la grande idée humaine¹³⁸.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 496.

È un Ferdinand “véritable” quello che guarda Robinson dissanguarsi senza riuscire ad aiutarlo perché privo di ciò che fa grande un uomo, l’amore per la vita degli altri. Ed è autentico, ma lo è sempre stato, il narratore che racconta la morte e insieme la propria impotenza. Il fatto è che sulla “route” del Tempo Ferdinand è diventato disumano, ha smarrito la sua pietà a piccoli pezzi, lasciando che la notte se ne tenesse sempre un po’ di più. È diventando quel che è seguendo Robinson ancora più in là, trovando, infine, le *bout* invisibile e, insieme, quella verità che tanto ostinatamente ha cercato per più di cinquecento pagine e per chissà quante notti. Leon muore e si porta via le ultime parole del narratore, imprendovi il sigillo dell’autenticità. Il *véritable* Ferdinand che pronuncia la *véritable parole* sulla vita ci lascia con un’immagine finale che suona come il rovesciamento parodico e disincantato della sfida pronunciata da Rastignac di fronte al panorama di Parigi¹³⁹. D’altronde se l’eroe balzacchiano avesse vissuto tutto quel che ha vissuto Bardamu, forse non avrebbe detto “a noi due”, ma si sarebbe augurato, come si augura il narratore celiniano, che il “rimorchiatore” chiamasse “vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne, et nous, tout qu’il emmenait, la Seine aussi, tout, qu’on n’en parle plus.” Che non se ne parli più.

¹³⁹Nel passaggio dal romanzo d’avventura al *roman noir* si realizza una trasformazione del décor urbano che secondo Roger Caillois subisce l’influenza di Fenimore Cooper e delle sue savane. Alla riformulazione dei paradigmi di rappresentazione spaziale fa da *pendant* la creazione dell’eroe conquistatore. “Rapidement, la structure mythique se développe: à la cité innombrable s’oppose le Héros légendaire destiné à la conquérir. De fait, il n’est guère d’ouvrages du temps qui ne contiennent quelque invocation inspirée à la capitale et le cri célèbre de Rastignac est d’une discrétion inaccoutumée, encore que l’épisode comporte tous les traits habituels du thème”(Caillois, R., *op. cit.* p. 686). “Quoi qu’il en soit, héros civilisateurs comme Benassis ou conquérants comme Rastignac, les personnages de Balzac quand ils arrivent à pied d’œuvre devant la *réalité rugueuse à étreindre*, laissent derrière eux un passé brumeux incertain ou difficile, apparenté à la vie de leurs prédécesseurs de la belle époque romantique, passé au cours duquel ils se sont formés et dont ils gardent l’empreinte, mais dont ils ont triomphé et qui pourrait correspondre, en mythologie classique, à la période d’*occultation* qui précède toujours pour les héros le temps des épreuves et celui du triomphe” (*ibidem*, p. 694).

Bibliografia

Testi metodologici e teorici.

- Adam, J. M., *Textualité et séquentialité. L'exemple de la description*, «Langue française» 74, 1987, pp. 51-72.
- Adam, J. M., *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Nathan, Paris, 1992.
- Adam, J. M., Durrer, S., *Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle: le cas de la description*, «Langue française» 79, 1988, pp. 5-23.
- Adam, J. M., Petit Jean, A., avec la collaboration de Revaz, F., *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Éditions Nathan, 1989.
- Auerbach, E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern, 1946; trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Einaudi, Torino, 1983.
- Bachtin, M., *Voprosy literatury i estetiki* (1975), trad. it. di Clara Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979.
- Bal, M., *Descrizione, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, in Moretti, F., (a cura di) *Il Romanzo*, vol. II, Einaudi Torino, 2002, pp. 189-224.
- Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953.
- Barthes, R., *Mythologies*, Éd. Seuil, Paris, 1956.
- Barthes, R., *Critique et vérité*, Éditions du Seuil, 1966; trad. it. *Critica e verità*, Einaudi, Torino, 1969.
- Barthes, R., *Le bruissement de la langue* in ID, *Essais Critiques*, IV, Éd du Seuil, Paris, 1993; trad. it. *Il brusio della lingua*. in *Saggi critici IV*, Torino, 1988.
- Beaugrande, R. A. de, Dressler, W. U., *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, Bologna, 1994.
- Bersani Berselli, G., *Riferimento ed interpretazione nominale: referenti testuali tra semantica e pragmatica*, Franco Angeli, Milano, 1995.
- Bessière, J.(ed.), *L'Ordre du descriptif*, PU de France, Paris, 1988.
- Blanchard, J.M., *The eye of the beholder: on the semiotic status of paranarratives*, in «Semiotica», XXII (1978), 3-4, pp. 235-68.
- Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, trad. it., *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1955.
- Blanchot, M., *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959 ; trad. it. di Giulio Ceronetti e Guido Neri, *Il libro a venire*, Einaudi, Torino, 1969.
- Cacciari, C. (a cura di), *Teorie della metafora*, Cortina, Milano, 1991.
- Campbell, J., *The Hero with a Thousand Faces* (1949), World Publishing, New York, 1956.
- Caprettini, G. P., *Lo sguardo di Giano: indagini sul racconto*, Clouzot, Alessandria, 1990.

- Culler, J., *On deconstruction : theory and criticism after structuralism*, Routledge, London, 1983. Dällenbach, L., *Il racconto speculare: saggio sulla mise en abyme*, Pratiche, Parma, 1994.
- Debray-Genette, R., *Traversées de l'espace descriptif*, «Poétique» 51, pp. 329-344.
- Deleuze, G., *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968; trad. it. *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano, 1997.
- Derrida, J., *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967 ; trad. it. di G. Pozzi *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971.
- Derrida, J., *Marges – de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972 ; trad. it. *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, 1997.
- Dijk, T. van, *Text and context*, Longman, London, 1977; trad. it. *Testo e contesto. Studi di semantica e pragmatica del discorso*, Il Mulino, Bologna, 1980.
- Doležel, L., *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press; trad. it. di Margherita Botto *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano, 1999.
- Eco, U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.
- Fabbri, P., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Usher, Firenze, 1986.
- Ferraresi, M., *L' invenzione nel racconto: sulla semiotica della narrazione*, Guerini, Milano, 1987.
- Foucault, M., *Folie et déraison, histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris, 1961.
- Foucault, M., *Introduzione a Binswanger, L., Sogno ed esistenza*, SE, Milano, 1965
- Foucault, M., *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966.
- Foucault, M., *La pensée du dehors*, «Critique», Paris, juin 1966; trad. it. a cura di Milanese, C., *Il pensiero del di fuori*, in Foucault, M., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 1971.
- Gabbi, G., *Per una semantica e una pragmatica del testo descrittivo*, «Lingua e stile» 1, pp. 61-81.
- Garvey, J., *Characterisation in narrative*, in «Poetics», VII (1978), I, pp. 68-78.
- Gee, J-P., *An introduction to discourse analysis : theory and method*, Routledge, London and New York, 1999.
- Genette, G., *Figures II. Essais*, 1969; trad. it. *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino, 1972.
- Genette, G., *Figures III*; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976.
- Genette, G., *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
- Greimas, A. J., Courtés, J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979.

- Greimas, A. J., *Du sens 2 : essais sémiotiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.
- Gumbrecht, H., *La strada*, in Moretti, F., (a cura di) *Il Romanzo*, vol. IV , Einaudi Torino, 2002, pp. 465-89.
- Hamon, P., *Qu'est-ce qu'une description?* (1972); trad. it. *Cos'è una descrizione?* in *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma, 1977, pp. 53-83.
- Hamon, P., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981.
- Hamon, P., *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Corti, 1989.
- Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Tübingen, 1927; trad. it. di Piero Chiodi *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano, 1976.
- Heidegger, M., *Was ist Metaphysik* , Bonn, 1929; trad. it. a cura di Franco Volpi, *Che cos'è la metafisica*, Adelphi, Milano, 2001.
- Heidegger, M., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1950; trad.it. di Piero Chiodi, *Sentieri interrotti* (1968), Nuova Italia, Firenze, 2000
- Jakobson, R., *Language in Literature*, edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, The Belknap of Harvard University Press, London, 1987.
- Johnson, S., *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in Moretti, F, a cura di, *Il Romanzo*, Einaudi, Torino, vol. I, pp. 727-50.
- Lodge, D., *Types of description*, in ID., *The Modes of Modern Writing*, London, 1977, pp. 93-103.
- Kittay, J. (a cura di), *Towards a Theory of Description*, numero monografico di «Yale French Studies», 1981, n. 61.
- Kremer-Marietti, A., *Peut-on faire une théorie de la description?*, in Bessière, Jean (ed.), *L'Ordre du descriptif*, PU de France, Paris, 1988, pp. 9-21.
- Lavinio, C., *Tipologie testuali e testo descrittivo*, «Linguistica e letteratura», a. XIII-XIV (1988-89), pp. 213-248.
- Liborio, M., *Problèmes théoriques de la description*, in «Annali dell'istituto Universitario Orientale di Napoli. Studi nederlandesi, studi nordici», XXI (1978), pp. 315-33.
- Lotman, J. M., *Struktura chudožestvennogo texsta*, Iskusstvo, Moskva, 1970; trad. it. cura di E. Bazzarelli *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972.
- Manzotti, E., *Hai dimenticato qualcosa? Una guida al descrivere*, in Bertinetto, P. M., Ossola, C. (a cura di), *Insegnare stanca. Esercizi e proposte per l'insegnamento dell'italiano*, Il Mulino, Bologna, 1982.
- Mortara Garavelli, B. (a cura di), *Letteratura e linguistica*, Zanichelli, Bologna, 1977.
- Mortara Garavelli, B., *La parola d'altri*, Sellerio, Palermo, 1985.
- Mortara Garavelli, B., *Tipologia dei testi* in Holtius G., Metzeltin M., Schmitt C., (a cura di), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, IV, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1988.
- Mortara Garavelli, B., *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1989.

- Nyckees, V., *Description du monde, interaction et coordination*, in Buridant, C., Kleiber, G., Pellat, J., *Par monts et par vaux: Itinéraires linguistiques et grammaticaux*. Louvain, Belgium: Peeters, 2001, pp. 285-304.
- Pavel, G., "Possible worlds" in literary semantics, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXXIV (1975), 2, pp. 165-76.
- Pellini, P., *La descrizione*, Laterza, Roma-Bari, 1998.
- Prince, G., *Narratologia: la forma e il funzionamento della narrativa*, Pratiche, Parma, 1984.
- Pugliatti, P., *Lo sguardo nel racconto. Teoria e prassi del punto di vista*, Zanichelli, Bologna, 1985.
- Quere, H., *Retour aux lieux familiers de la fiction: Personnage, narration, description*, in Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur (ed.), Actes du Congrès de Poitiers, Didier Erudition, Paris, 1984, pp. 125-135 (Paris: Etudes Anglaises 90).
- Raimondi, E., *Il volto nelle parole*, Il Mulino, Bologna, 1988.
- Riffaterre, M., *Système d'un genre descriptif*, «Poétique» 9, 1972, pp. 15-30.
- Sartre, J.P., *L'imaginaire* (1940), Gallimard, Paris, 1986.
- Segre, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985.
- Srpová, M., *D'une langue à l'autre: Quelles méthodologies pour la description des textes?* in Moirand, S., Bouacha, A., Beacco, J (ed.), Collinot, A. (ed.), *Parcours linguistiques de discours spécialisés*, Peter Lang, Bern, Switzerland, 1995, pp.195-203.
- Todorov, T., *Le catégories du récit littéraire*, in «Communications», n. 8, pp. 125 - 151, 1966. Vaina, L., *La théorie des mondes possibles dans l'étude des textes. Baudelaire lecteur de Bruegel*, in «Revue Roumaine de Linguistique», XXI (1976), pp. 35-48.
- Vaina, L., *Les mondes possibles du texte*, in «Vs», 1977, n. 17, pp. 3-11.
- Weinrich, H., *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Kohlhammer, Stuttgart, 1964; trad. it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna, 1978.
- Weinrich, H., *Lingua e linguaggio nei testi*, 1988.

Dizionari monolingui per l'inglese.

- Websters Third New International Dictionary of the English language unabridged*, Encyclopedia Britannica (1909), Inc, Chicago, London, Toronto, Geneva, Sydney, Tokyo, Manila, Merriam Co, 1971.
- The Oxford English Dictionary*, Oxford at the Clarendon press, Oxford University Press, Amen House London, 1933, poi 1961.
- The Concise Oxford Dictionary* (1964), Oxford University Press, New York, 1990.

Dizionari monolingui per il francese.

Littré, E., *Dictionnaire de la langue française*, Gallimard Hachette, Paris 1964.

Robert, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1987.

Trésor de la Langue française Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècle (1789-1960), publié sous la direction de Paul Imbs de l'institut, éditions du centre national de la recherche scientifique 15, quai Anatole – France – Paris -7, 1975.

Dizionari bilingui.

Ragazzini, G., *Dizionario Inglese Italiano/ Italiano Inglese*, Zanichelli, Bologna, quarta edizione 2001.

Boch, R., *Dizionario Francese Italiano/ Italiano Francese*, Zanichelli, Bologna, quarta edizione 2000.

Testi su Parigi e la sua vita artistica e intellettuale.

Abecassis, M., *The Representation of Parisian Speech in the Cinema of the 1930s* Peter Lang, Oxford, England, 2005.

Altman, G., *Les Goncourt avaient un grand livre, ils ne l'ont pas choisi... Rencontre avec L. – F. Céline médecin, et auteur du «Voyage au bout de la nuit», «Monde», 10 décembre 1932; in Céline et l'actualité littéraire*, testi riuniti da Dauphin, J-P. e Godard, H., Gallimard, Paris, 1976 ; trad. it. *Céline e l'attualità letteraria 1932-1957*, SE, Milano, 1993.

Arnold, M.F., *Paris, ses mythes d'hier et d'aujourd'hui* (1997)

Bancquart, M.C., *Le Paris des surréalistes*, Seghers, Paris, 1972.

Bancquart, M.C., *Images littéraires du Paris fin-de-siècle*, Editions de La différence, Paris, 1979.

Barnes, D., *Confronting Sensory Crisis in the Great Stinks of London and Paris*, in Cohen, W., Johnson, R., *Filth: Dirt, Disgust and Modern Life*. Minneapolis, MN: University of Minnesota p. 2005, (pp. 103-29).

Barozzi, J., *Littératures parisiennes : de Guillaume Apollinaire à Stefan Zweig*, Hervas, Paris, 1997.

Barthes, R., *La Tour Eiffel*, Delpire, Paris, 1964.

Barthes, R., "Zazie" et la littérature' in id., *Oeuvres complètes*, Éd du Seuil, Paris, 2002.

Barry, J., *Right bank, left bank, Paris and the Parisians*, NY, 1951.

Bastié, J. & Pillorget R., *Paris de 1914 à 1940*, Hachette, Paris, nouv. éd., 1997.

Bellet, R. (éd.), *Paris au XIXe siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Presses Universitaires, Lyon, 1984.

Bellet, R., *Stéphane Mallarmé: l'encre et le ciel*, Champvallon, Seyssel, 1987.

Benjamin, W., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955; trad. it. a cura di Renato Solmi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1962 e 1995.

Benjamin, W., *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982 ; trad. it. *I « Passages» di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000 e 2002.

- Benstock, S., *Women of the Left Bank. Paris, 1900-1940*, University of Texas Press, Austin, 1986.
- Bernard, J.P.A., *Le goût de Paris*, Mercure de France, Paris, 2004.
- Bernier, O., *Fireworks at Dusk: Paris in the Thirties* (1993)
- Bessière, J., *Les écrivains de la génération perdue. Jeu de l'autonomie et de l'identité*, in Karátson, A., Bessière, J. (a cura di), *Déracinement et littérature*, Université de Lille 3, Travaux et Recherches, Diffusion P.U.L.
- Bessière, J., Karátson, A., *Déracinement et littérature*, Université de Lille 3, Travaux et Recherches, Diffusion P.U.L.
- Betz, A., *Exil et engagement: les intellectuels allemands et la France: 1930-1940*, Gallimard, Paris, 1991.
- Bonfantini, M., *Prefazione a Garantua e Pantagruelle* (1952), Einaudi, Torino, 1993.
- Bromberger, M., *Le prix Théophraste Renaudot. Le docteur X..., alias M. Céline. Une interview dans une clinique*, «L'intransigeant», 8 décembre, 1932 in *Céline et l'actualité littéraire*, testi riuniti da Dauphin, J-P. e Godard, H., Gallimard, Paris, 1976 ; trad. it. *Céline e l'attualità letteraria 1932-1957*, SE, Milano, 1993.
- Bigot, M., *"Zazie dans le métro" de Raymond Queneau*, Gallimard, Paris, 1994.
- Bologne, J.C., *Histoire des cafés et des cafetiers*, Larousse, Paris, 1993.
- Bonnefoy, Y., *Le poète et le "flot mouvant des multitudes": Paris pour Nerval et pour Baudelaire*, Bibliothèque nationale de France, 2003.
- Bougault, V., *Paris Montparnasse. À l'heure de l'art moderne, 1910-40*, Terrail, Paris, 1997.
- Bruccoli, M., *The composition of "Tender is the Night"*, University of Pittsburgh Press, 1963.
- Burton, R., *Blood in the City. Violence and Revolutions in Paris, 1789-1945*, Ithaca, NY, 2001.
- Caillois, R., *Paris mythe moderne*, «Nouvelle revue française» (284), 1^{er} Mai 1937, pp. 682-699.
- Caracalla, J-P., *Les exilés de Montparnasse (1920-40)*, Gallimard, Paris, 2006.
- Chambers, R., *Zizanie dans la métropole, ou la séduction du désordre* in aa. vv., *Paris et le phénomène des capitales littéraires* (3 vols), vol I, Paris, 1986.
- Charle, C. & Roche, D. (eds), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et ses expériences européennes, XVIIIe-XXe siècles* (2002).
- Chemetov P. et al., *Paris-banlieue, 1919-39: architectures domestiques*, Dumod, Paris, 1989.
- Chevalier, L., *Les Parisiens*, Hachette, Paris, 1967.
- Chevrier, J.F., *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition «L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé» présentée au Musée des Beaux- Arts de Nantes du 8 avril au 3 juillet 2004, Hazan, 2005.
- Choay, F., *La città: utopie e realtà*, G. Einaudi, Torino 1973.

- Citron, P., *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Éditions de Minuit, Paris, 1961, 2 vols.
- Clébert, J.P., *Les hauts lieux de la littérature à Paris*, Bordas, Paris, 1992.
- Clébert, J.P., *La Littérature à Paris: l'histoire, les lieux, la vie littéraire*, Larousse, Paris, 1999.
- Clouzot, H., Valensi, R-H, *Le Paris de la Comédie humaine (Balzac et ses fournisseurs)*, Le Goupy, Paris, 1926.
- Cohen, E., *Paris dans l'imaginaire nationale de l'entre-deux-guerres*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1999.
- Cohen, M., *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of the Surrealist Revolution*, Berkeley, Ca, 1993.
- Douchet, J., Nadau, G., *Paris cinéma: une ville vue par le cinéma, de 1895 à nos jours*, Éditions du May, Paris, 1987.
- Dubech (L.) & d'Espezel (P.), *Histoire de Paris*, Les Éditions pittoresques, 1931, 2 vols.
- Durieux, G., *Le roman de Paris, à travers les siècles et la littérature*, Michel, Paris, 2000.
- Durozoi, G., *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 1997.
- Espagna, M., *Les Juifs allemands de Paris à l'époque de Heine : la translation ashkénaze*, PUF, Paris, 1996.
- Exposition. Paris Centre cultural américain, *Les écrivains américains à Paris et leurs amis 1920- 1930*.
- Faure, A., et al., *Les Premiers Banlieusards: aux origines de la banlieue de Paris, 1860-1940* [journée d'études, Royaumont, 27-28 mai 1989], Créaphis, Paris, 1991.
- Ford, H., *Published in Paris. American and British writers, printers and publishers in Paris, 1920-39*, Mac Millan Publishing Co. Inc, New York, 1975.
- Gavronski, S., *Culture écriture, essais critiques: Roussel, Dada, Breton, Proust, Céline, Ponge, Césaire*, Bulzoni, Roma, 1983.
- Guichordet, J., *Errances et parcours parisiennes de Rutebeuf à Crevel*, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, Paris, 1986.
- Günther, H., *Deutsche Dichter erleben Paris : Uhland, Heine, Hebbel, Wedekind, Dauthendey, Holz, Rilke, Zweig*, G. Neske, Pfullingen, 1979.
- Hamon, P., *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Corti, 1989.
- Hardellet, A., ed, *Paris, ses poètes, ses chansons*, Seghers, Paris, 1977.
- Hoffet, F., *Psycaanalyse de Paris*, Grasset, 1953.
- Johnson, S., *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in Moretti, F, a cura di, *Il Romanzo*, Einaudi, Torino, vol. I, pp. 727-50.
- Kahn, G., *L'Esthétique de la rue, Charpentier*, 1901.

- Kennedy, J.G., *Imagining Paris: Exile, Writing and American Identity*, Yale University Press, New Haven, Conn. London, 1993.
- Kern, S., *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, 1983.
- Kok Escalle, M.C. (réd.), *Paris, de l'image à la mémoire. Représentations artistiques, littéraires, socio-politiques*, Éditions Rodopi, Amsterdam, 1997.
- Kristeva, J., *La littérature souveraine*, in *Paris 1937-1957*, Centre George Pompidou, Gallimard, Paris, 1992.
- Lafhail-Molino, R., *Paysages urbains dans «Les beaux quartiers» d'Aragon : pour une théorie de la description dans le roman*, P. Lang, Berne, 1997.
- Launay, P.-J., *L.-F. Céline le révolté*, «Paris soir», 10 novembre 1932, in *Céline et l'actualité littéraire*, testi riuniti da Dauphin, J-P. e Godard, H., Gallimard, Paris, 1976; trad. it. *Céline e l'attualità letteraria 1932-1957*, SE, Milano, 1993.
- Le Corbusier, F., *Urbanisme*, Paris, 1925
- Lemoine, B. & Rivoirard, P., *L'architecture des années 30*, La Manufacture, Lyon – Paris, 1987.
- Les années vingt: Les écrivains américains et leurs amis, 1920-1930*, Exposition du 11 Mars au 25 Avril, Centre Culturel Américain, Paris, 1959.
- Levenstein, H., *We'll always have Paris. American Tourists in France since 1930*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2004.
- Lottman, H., *The Left Bank. Writers, artists and politics from the popular front to the cold war*, Houghton Mifflin, Boston, 1982.
- Marcel, R-M., *Paris le non-lieu de la génération perdue*, in aa. vv., *Paris et le phénomène des capitales littéraires* (3 vols), vol I, Paris, 1986.
- McFarlane, J., *The mind of Modernism* in Bradbury, M., McFarlane, J., eds. *Modernism: 1890-1930*, Viking Penguin, Harmondsworth, 1976, pp. 71-93.
- Meral, J., *Paris dans la littérature américaine*, Ed. du CNRS, Paris, 1983.
- Millet- Gérard, D., *De Babel à Lutèce: le Paris mythique et mystique de Claudel* in aa. vv., *Paris et le phénomène des capitales littéraires* (3 vols) , vol I, Paris, 1986.
- Moretti, F., *Paris au XIXe siècle: aspects d'un mythe littéraire*, Lyon, 1984.
- Moncan, P. de, *Guide littéraire des passages de Paris*, Hermé, Paris, 1996.
- Murat, L., *Passage de l'Odéon. S. Beach, A. Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre deux guerres*, Fayard, 2006.
- Oster, D., et Goulemot, J-M. (réd.), *Paris et le phénomène des capitales littéraires, carrefour ou dialogue des cultures. Actes du premier congrès international du centre de recherches en littérature comparée Paris I*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, Paris, 3 vols., 1986-1990.
- Paris 1957-1937*, Centre George Pompidou, Gallimard, Paris, 1992.
- Oster, D., et Goulemot, J-M., *Écrire Paris*, Seesam, Paris, 1990.
- Ottaviani, I., *Le Paris de Marcel Proust*, Paris, Musées, Paris, 1996.

- Pesterau, G., *Paris – Jazz*, in aa. vv., *Paris et le phénomène des capitales littéraires* (3 vols), vol I, Paris, 1986, pp. 743-50.
- Quere, H., *Retour aux lieux familiers de la fiction: Personnage, narration, description* in Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur (ed.), *Actes du Congrès de Poitiers*, Didier Erudition, Paris, 1984, pp. 125-135.
- Rella, F., *Il Paesano di Parigi*, in Moretti, F, a cura di, *Il romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, Vol. I,
- Read, P., *Tout Paris chez Apollinaire* in aa. vv., *Paris et le phénomène des capitales littéraires* (3 vols), vol I, Paris, 1986, pp. 743-50.
- Rice, S., *Parisian Views*, Cambridge, Mass., 1997.
- Rifkin, A., *Street Noises: Parisian Pleasures, 1900-40* (Manchester, 1993)
- Roblin, M., *Les Juifs de Paris*, A. et J. Picard, Paris, 1952.
- Saiki, S., *Paris dans le roman de Proust*, Sedes, Paris, 1996.
- Sansot, P., *Poétique de la ville*, Paris, 1971.
- Sarrot, J.C. (a cura di), *Balades littéraires dans Paris*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2005.
- Shattuck, R., *The Banquets years: The Origins of the Avant-garde in France, 1885 to World War I*, Vintage, New York, 1958.
- Schor, R. (a cura di), *L'Opinion française et les étrangers en France : 1919-39*, Publ. de la Sorbonne, Paris, 1985.
- Simmel, G., "Les grandes villes et la vie de l'esprit" (1903), *Philosophie de la modernité. La Femme, la ville, l'individualisme*, Payot, 1989.
- Sirinelli, J.F., *Génération intellectuelle: Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*, PUF, Paris, 1994.
- Stevenson, N., *Paris dans la Comédie humaine de Balzac* (1938)
- Stierle, K.H., *La Capitale des signes. Paris et son discours*, préf. Jean Starobinski, Maison Sciences de l'Homme, Paris, 2001.
- Silver, K., *Esprit du corps : the art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Thames and Hudson, London, 1989.
- Silver, K., *Vers le retour à l'ordre: l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale, 1914-1925*, Flammarion, Paris, 1991.
- Vayssière, B., *Reconstruction, déconstruction : le Hard French ou l'architecture française des Trentei Glorieuses*, Picard, Paris, 1988.
- Walter, J-C., *Léon- Paul Fargue, ou l'homme en proie à la ville*, Gallimard, Paris, 1973.
- Walz, R., *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, CA, Berkeley, 2000.
- Weber, E., *The Hollow Years. France in the 1930s*, W. W. Norton, New York, 1994.

Weiss, J., *Irène Némirovsky. Biographie*, Éditions du Félin, Paris, 2005.
Wikes, G., *Americans in Paris*, Garden City, NY, 1969.
Wilson, S. et al., *Paris, Capital of the Arts, 1900-68* (2002)
Wiser, W., *The Crazy Years. Paris in the 1920s*, Atheneum, New York, 1983.
Wiser, W., *The Twilight Years. Paris in the 1930s*, First Carroll & Graf edition, New York, 2000.

Romanzi analizzati

Aragon, L., *Le Paysan de Paris* (1926), Gallimard, Paris, 1966; trad. it. *Il Paesano di Parigi*, Il Saggiatore, Milano, 1996.
Barnes, D., *Nightwood* (1936), Faber and Faber, London, 2001; trad. it. *Foresta di Notte*, Adelphi, Milano, 1986.
Céline, L-F., *Voyage au bout de la nuit* (1932), Gallimard, Paris, 1952 ; trad. it di Ernesto Ferrero *Viaggio al termine della notte*, Corbaccio, Milano, 1992.
Fitzgerald, F.S., *Babylon Revisited* (1931), ora in *Babylon Revisited and other stories*, Scribner, New York, London – Toronto – Sydney, 2003.
Fitzgerald, F.S., *Tender is the night*, first published in USA by Charles Scribner's sons, citato dalla raccolta di romanzi Fitzgerald, F. S., *The Great Gatsby, Tender is the night, The Side of Paradise, The Beautiful and the damned, The Last Tycoon*, published in Great Britain in 1991 by BCA by arrangement with Reed international Books Ltd, London; trad. it. di Fernanda Pivano *Tenera è la notte* (1949), Einaudi, Torino, 1990.
Miller, H., *Tropic of Cancer* (1934), Guild Publishing London, Londra, 1984; trad. it. di Luciano Bianciardi, riveduta da Guido Almansi, *Tropico del Cancro* (1962), Mondadori, Milano, 1993.
Rhys, J., *Good morning, Midnight* (1938), W. W. Norton & Company, New York – London, 2000.

Testi di riferimenti intertestuali

Apollinaire, G., *Alcools*, Mercure de France, Paris, 1913.
Apollinaire, G., *La fin de Babylone*, Bibliothèque des curieux, Paris, 1914.
Apollinaire, G., *Poète assassiné*, l'Édition, Paris, 1916.
Apollinaire, G., *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Éditions de la Sirène, Paris, 1919.
Aragon, L., *Anicet ou le Panorama*, Éditions de la «Nouvelle Revue française», Paris, 1921.
Aragon, L., *Les beaux quartiers*, Denoël et Steele, Paris, 1936.
Barnes, D., *Ladies Almanack*, Privately Printed [Robert McAlmon], Paris, 1928; Harper and Row, New York, 1972.
Aragon, L., *Selected works of Djuna Barnes: Spillway/The Antiphon/Nightwood*, Farrar, Straus and Cudahy, New York, 1962.

- Berberova, N., *Biankurskie prazdeniki*, écrites entre 1928 et 1940 et publiées dans le quotidien libéral russe «les *Dernières Nouvelles*»; trad. française *Chroniques de Billancourt*, Actes Sud Hubert Nyssen Editeur, 1992.
- Beach, S., Shakespeare and Company, New York: Harcourt, Brace, 1959; Faber and Faber, 1960.
- Breton, A., *Nadja* (1928) édition revue par l'auteur en 1961, Gallimard, Paris, 1964.
- Carco, F., *Jésus la Caille*, Mercure de France, Paris, 1914.
- Carco, F., *De Montmartre au Quartier Latin*, Albin Michel, Paris, 1926.
- Carco, F., *Nostalgie de Paris* (1941), Paris, Gallimard, 1952.
- Cocteau, J., *Le livre blanc*, Éd. du Signe, Paris, 1930.
- Cowley, M., *Exile's Return: a Literary Odyssey of the 1929's*, Viking Press, New York, 1934.
- Cowley, *Fitzgerald and the Jazz Age*, Charles Scribner's Sons, New York, 1966.
- Cowley, *A second flowering: works and days of the lost generation*, Viking, NY, 1973.
- Čvetaeva, M., *Le Gars*, Préface de E. Etkind, Paris, 1992, postumo; edizione con testo a fronte a cura di A. Comes, *Il Ragazzo*, Casa Editrice Le lettere, Firenze, 2000.
- Dabit, E., *Hôtel du Nord*, éditions Deniel, Chantenay impr., Paris, 1929.
- Daudet, L., Souvenirs littéraires,
- Desnos, R., *La liberté ou l'Amour!*, S. Kra, Paris, 1927.
- Eliot, T.S., *The Waste Land* (1922); trad. it. *La terra desolata*, Feltrinelli, Milano, 2006.
- Eliot, T.S., *Four Quartets* (1936-42); trad. it. *Quattro quartetti*, in Eliot, T. S., *La terra desolata, Quattro Quartetti*, Feltrinelli, Milano, 2006.
- Fitzgerald, F. S., *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, ed. Matthew J. Bruccoli, Scribner's, New York, 1989.
- Fitzgerald, F. S., *Six tales of the Jazz Age and other stories* (1920), Charles Scribner's sons, New York, 1960.
- Flanner, J., *Paris was yesterday: 1925-1939*, edited by Irving Drutman, Viking, New York, 1972.
- Gide, A., *L'Immoraliste*, Société du «Mercure de France», Paris, 1902.
- Hemingway, E., *The sun also rises* (1926), Scribner, New York London Toronto Sydney, 2006.
- Hemingway, E., *A Moveable Feast*, Scribner, New York, 1964.
- Mac Orlan, P., *Montmartre, mémoires*, Arcadia Éditions, Paris, 2003.
- Miller, H., *Quiet Days in Clichy* (1966)
- Monnier, A., *Les Gazettes 1923-45*, Mercure de France, 1961, Gallimard, Paris
- Monnier, A., *Rue de L'Odéon*, Albin Michel, Paris, 1989.
- Némirovsky, I., *La proie*, Albin Michel, 1938.
- Némirovsky, I., *Suite française*, Éditions Denoël, Paris, 2004 (postumo).
- Nin, A., *House of incest*, Sianna Editions/Obelisk, Paris, 1936.

- Nin, A., *Ladders To Fire*, The Swallow Press Inc., Chicago, 1966.
- Nin, A., *Children of the Albatross*, E. P. Dutton, New York, 1966.
- Nin, A., *The Diary of Anaïs Nin, 1931-1934*, Edited by Gunther Stuhlmann, Harcourt, New York, Brace and World 1966; Owen, London, 1966.
- Nin, A., *The Diary of Anaïs Nin, 1934-1939*, Edited by Gunther Stuhlmann, Harcourt, New York, Brace and World 1967; Owen, London, 1967.
- Nin, A., *The Diary of Anaïs Nin, 1939-1944*, Edited by Gunther Stuhlmann, Harcourt, New York, Brace and World 1969; Owen, London, 1970.
- Nin, A., *Henry and June*, uscito postumo nel 1986; trad. it. *Henry e June*, Bompiani, Milano, 2002.
- Paul, E., *The Last Time I Saw Paris*, Random House, New York, 1942.
- Paul, E., *Springtime in Paris*, Random House, New York, 1950.
- Proust, M., *À la Recherche du temps perdu* (1913-1927), 15 vols, Gallimard, Paris, 1949. Queneau, R., *Zazie dans le métro*, Gallimard, Paris, 1959.
- Roth, J., *Die Legende vom heiligen Trinker*, Allert de Lange Amsterdam, 1939; trad. it. di C. Colli Staude *La Leggenda del Santo Bevitore*, Adelphi, Milano, 1975.
- Ryhs, J., *The Left Bank*, Jonathan Cape, London, 1928.
- Ryhs, J., *Quartet*, Simon and Schusters, New York, 1929.
- Ryhs, J., *After Leaving Mr. Mackenzie*, Jonathan Cape, London, 1931.
- Soupault, P., *Rose des vents*, Au sens pareil, Paris, 1920.
- Soupault, P., *Georgia*, Éditions de «Cahiers libres», Paris, 1926.
- Soupault, P., *Les dernières nuits de Paris*, Calmann Lévy, Paris, 1928
- Stein, G., *Paris France* (1940), Liveright, New York –London, 1970.
- Vercors, *Marche à l'Etoile*, trad. it. *Il cammino verso la stella*, in *Il silenzio del mare*, Einaudi, Torino, 1945.
- Weil, S., *La Condition ouvrière*, Gallimard, Paris, 1951; trad. it. Franco Fortini, *La condizione operaia*, SE, Milano, 1994.
- Wharton, E., *The Age of innocence*, Appleton, New York e London, 1920.

Altri testi letterari usati ai fini dell'analisi comparativa e intertestuale

- Baudelaire, C., *Les Fleurs du Mal*, première édition de 1857, les pièces ajoutés dans les éditions de 1861, 1866, 1867; trad. it. di Attilio Bertolucci, *I Fiori del Male* (1975), Garzanti, Milano, 2004 o di Giovanni Raboni, *I Fiori del Male e altre poesie*, Einaudi, Torino, 1999.
- Baudelaire, C., *Le spleen de Paris*, in *Lo spleen di Parigi*, edizione con testo a fronte, introduzione, traduzione e note a cura di Alfonso Berardinelli, Garzanti, Milano, 1989.
- Mallarmé, S., *Poésies*, 1887; trad. it. di Patrizia Valduga, edizione con testo a fronte Mondadori, Milano, 2003; trad. it. di Luciana Frezza, *Poesie*, edizione con testo a fronte, Feltrinelli, Milano, quarta edizione 2006.

Mallarmé, S., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897, apparso poi postumo nel 1914; trad. it. *Un colpo di dadi mai abolirà il caso*, edizione con testo a fronte, Scheiwiller Playon, Milano-Roma, 2003.

Rabelais, F., *Gargantua et Pantagruel* (1542), trad. it. a cura di Mario Bonfantini, *Garagantua e Pantagruelle* (1952), Einaudi, Torino, 1993.

Rimbaud, A., *Une saison en enfer* (1873), in Rimbaud, A., *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Gallimard, Paris, 1965.

Rimbaud, A., *Illuminations* (1886), in Rimbaud, A., *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Gallimard, Paris, 1965.

Rimbaud, A., *Poésies complètes de J.A Rimbaud*, Vanier, 1965, in Rimbaud, A., *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Gallimard, Paris, 1965.